

B

1,444,488

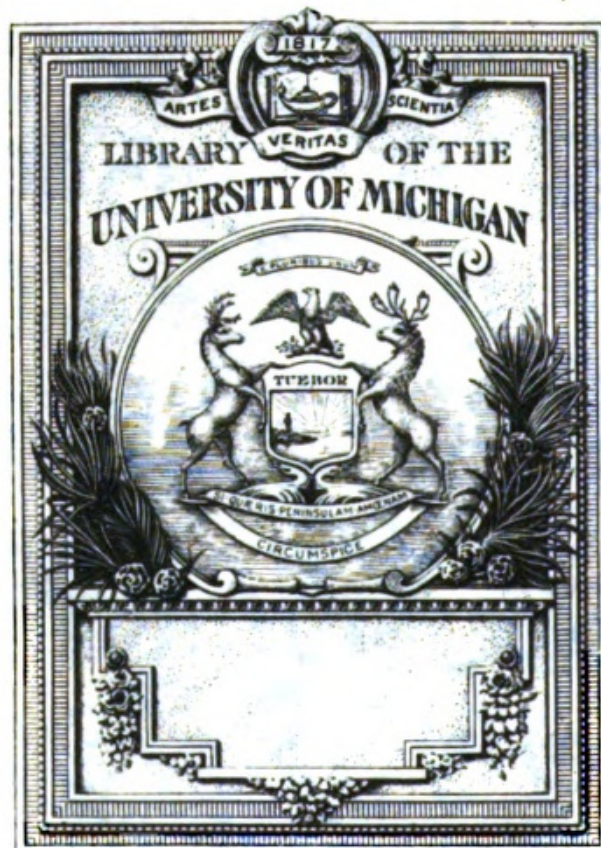
Die Schaubühne

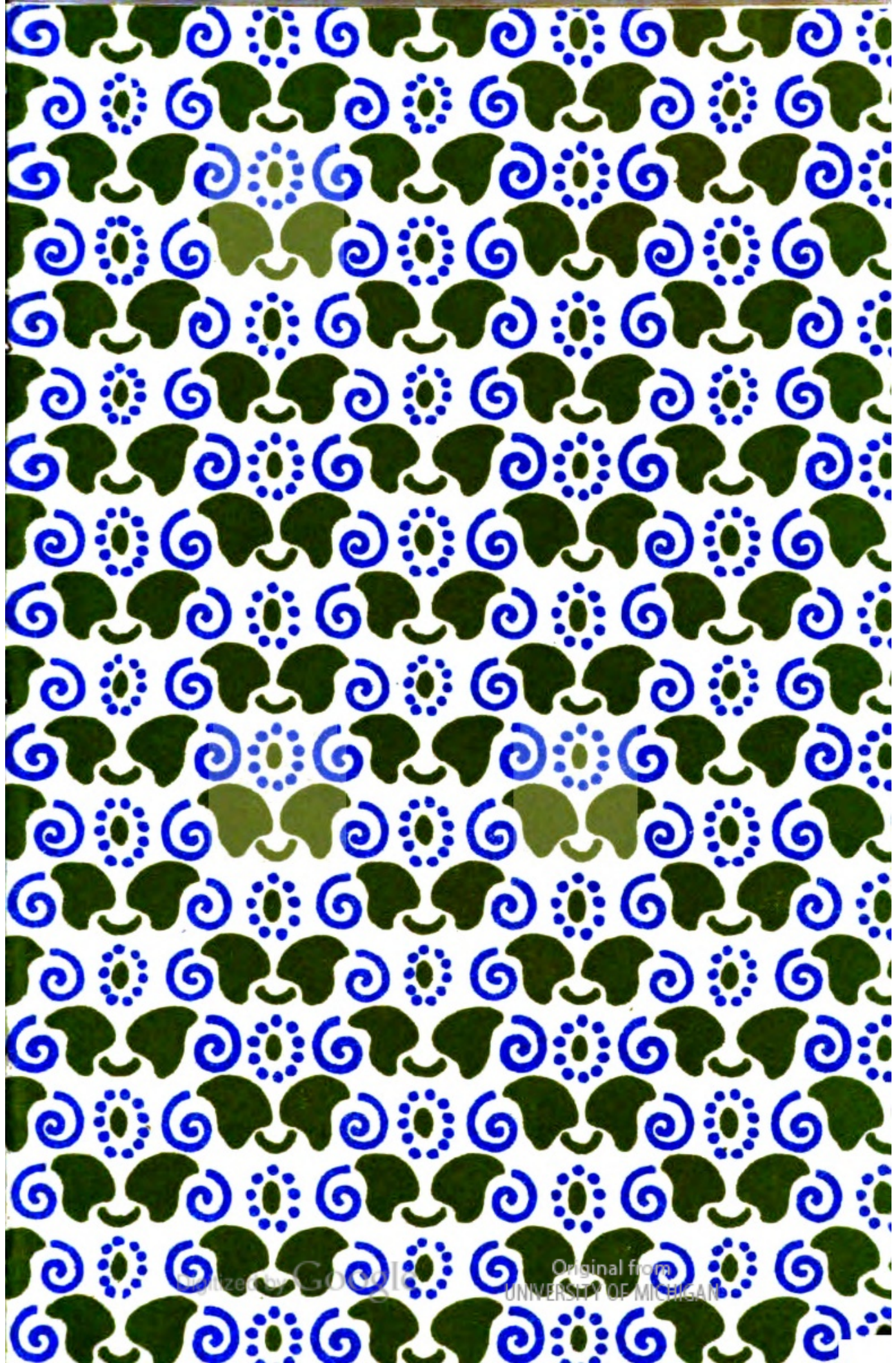
*Wochenschrift für die gesamten
Interessen des Theaters*



IX. Jahrgang.

Verlag der Schaubühne
Digitized by Google Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Verlag der Schaubühne





AP

33

.522

v.9

pt.1

Neue Weinblinde

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Neunter Jahrgang / Erster Band



Verlag der Schaubühne/Charlottenburg 1913

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



14.5.1912
S. 111
3. 2. 1912
S. 111

Sachregister

Die fetten Biffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten

Abschied	13	365
Adam im Frack	12	345
Aktuelle Reminiszenzen	12	337
Alexander, Der selige —	20	557
Alte Opern	18	503
Altersweisheit	3	91
Alt-Nürnberg	6	184
Anekdoten	15	421
Anstandsvisite, Die —	14	398
Antwort auf eine Zuschrift	8	242
Antworten	12 341 13 367 14 392 15 423 16 448 17 475	
	18 498 19 530 20 556 21 581 22/3 615 24/5 651	
Ariadne auf Naxos	10 276 17	455
Arrangierprobe	4	115
Artikel, Die ungeschriebenen —	10	273
Aufruf an die Musikfreunde	21	572
Bab, Gegen Julius —	4	118
Bährbaren	4	103
Bakst, Leo —	12	347
Bassermann der Operette	24/5	656
— , Studien und —	5	134
Bathscha, Potiphar und —	24/5	655
Bayreuth	13	371
Begehren	2	61
Belinde und die Frauen	9	264
Belletristisches		
Die Tat des Statisten Mirabell	2	58
Damajanti	3	86
Ouvertüre	4	120
Der bunte Tod	5	147
Der Theaterhelm	6	178
Die Möwe und die Enten	9	260
Freischütz-Abend	11	314
Vor der Premiere	14	398

Der Besuch	18	493
Das Verbrechen der Elise Geitler	19	527
Klagen eines Knaben	20	542
Kieselads trockener Humor	21	578
Musik	22/3	612
Berg-Enzbind und sein Weib	2	63
Berichtigung (Leopold Schmidt)	14	394
Berlin, Fremde in —	24/5	648
Berliner Cabarets	10	288
Berliner, Das — Theaterjahr	21	570
Berliner in Wien	21	573
Berliner Musikkritik	10	295
Berliner Theater*)		
D Der blaue Vogel (Maeterlinck)	1	6
B Der Jubilar (Hülfsen)	3	75
A Fiorenza (Thomas Mann)	3	82
F } Kinde- (Stein und Heller: Majolika		
B } reien (Wilde und Negelein: Der Austauschleutnant)	3	94
C } Sudermann: Der gute Ruf		
L } Bahrbaren (Bahr: Das Prinzip		
A } Reg: Schöne Frauen)	4	103
D } Studien und (Astrid		
K } Baffermann (Lindau: Der Andere)	5	134
B Wieselchen (Venz)	5	155
M Brand (Tbsen)	6	164
V Feindliche Seelen (Dyson)	6	185
L Die große Liebe (Heinrich Mann)	7	193
O Kerkyra (Rauff)	7	212
D Der lebende Leichnam (Tolstoi)	8	225
C } Der Kampf ums Rosenrote		
T } Arimskrans (Wenn Frauen reisen	8	237
S } Die Reise durch Berlin in 80 Stunden)		
B Ariadne auf Naxos (Hofmannsthal-Strauß-Molière)	10	276
L } Hartleben (Die Erziehung zur Ehe)		
A } und Sternheim (Bürger Schippel)	11	302
E Der Schönheitsjalon (Jacoby und Lippisch)	11	321
G } Von Cohn bis (Der Kulturpalast)		
C } Strindberg (Einakter)	11	322
M Macbeth (Shakespeare)	12	332
H Extrazug nach Nizza (Lippisch und Schönau)	12	346
D Gefahr für Reinhardt	13	354
C } Lang und (Mayer-Brandus: Das gelobte Land)		
V } Licho (Martha Vogt: Die Here)	13	370
I Metropolitheater (Die Kinokönigin)	13	371

*) A = Kammerspiele, B = Königl. Schauspielhaus, C = Deutsches Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, E = Komödienhaus, F = Lustspielhaus, G = Freie Volkssbühne, H = Theater am Nollendorfplatz, I = Metropolitheater, K = Kino, L = Lessingtheater, M = Theater in der Königgräßerstraße, O = Opernhaus, S = Schillertheater, T = Trianontheater, V = Neues Volkstheater.

A }	Sacha Guitry und (Die Einnahme von Berg-op-Boom)	15	406
M }	Lothar Schmidt (Das Buch einer Frau)		
B	Beit Stoß (Im Klein)	16	437
E	Hochherrschaftliche Wohnungen (Impeken)	16	451
H	Die Sorma (Schnitzler: Liebele)	16	451
V	Julia (Gebbel)	18	485
A	Der Bund der Schwachen (Asch)	20	543
H	Der Mann mit der grünen Maske	22/3	620
Besprochene Aufführungen			
**:	Der Mann mit der grünen Maske	22/3	620
Albu:	Klein-Eisen	4	124
Asch:	Der Bund der Schwachen	20	543
Auernheimer:	Das Paar nach der Mode	9	257
Bahr:	Das Prinzip	4	108
	Josefine	5	153
		24/5	635
Bernauer und Schanzer:	Filmzauber	18	499
Beyerlein:	Frauen	9	264
		17	477
Biró:	Der Raubritter	1	28
Biró und Lenghel:	Die Zarin	2	53
Björnson:	Paul Lange und Lora Barsberg	21	573
Brandt und Schönthan:	Adam im Grad	12	345
Bronner:	Vaterland	18	499
Cohn:	Der Kulturpalast	11	322
Courteline:	Der häusliche Friede	22/3	608
Dohnányi:	Der Schleier der Pierrette	}	16 442
	Lante Simona		
Dreyer:	Die Frau des Kommandeurs	20	553
Dülberg:	Korallenkettlin	15	409
Dymow:	Nju	8	229
Eulenberg:	Belinde	9	264
	Das Geheimmittel	24/5	645
	Drei Einafter	10	292
	Kurt von der Kreith	1	29
Engler:	Der lachende Ehemann	21	584
Faesi:	Die offenen Türen	14	396
Fall:	Die Studentengräfin	5	154
Flers und Caillavet:	Primerose	12	396
Flotow:	Martha	18	503
Fischer:	Flieder	11	320
France:	Crainquebille	6	183
Fretka:	Sumurun	9	257
Frenssen:	Sönke Erichsen	5	141
Freund:	Die Königin	13	371
Ganz:	Helene Brandt	17	477
Goethe:	Iphigenie auf Tauris	5	143
Goldmark:	Die Königin von Saba	24/5	655
Grillparzer:	Die Jüdin von Toledo	9	257
Guitry:	Die Einnahme von Berg-op-Boom	15	406

Hardt: Der Kampf ums Rosenrote	8	237
Hartleben: Die Erziehung zur Ehe	11	302
Hauptmann: Festspiel	24/5	645
Gabriel Schillings Flucht	3	78
Hebbel: Die Nibelungen	12 335	24/5 636
Julia	18	485
Maria Magdalene	21	573
Heiseler: Peter und Alexej	11	319
Heller und Stein: Majolita	3	94
Hermann: Jettchen Gebert	22/3	619
Hervieu: Gestern	11	320
Hoefel: Wieland der Schmied	3	83
Hofmannsthal-Strauß-Molière: Ariadne auf Naxos	10	276
Holm: Marys großes Herz	4	124
Holzer: Gute Mütter	22/3	608
Humperdinck: Königskinder	2	56
Ibsen: Brand	6	164
Ein Volksfeind	21	573
Rosmersholm	3	78
Impetoven: Hochherrschaftliche Wohnungen	16	451
Jacoby und Lippschitz: Der Schönheitssalon	11	321
Jessel: Die beiden Husaren	7	213
Kaiser, Alfred: Stella maris	4	112
Kaiser, Emil: Richmondis von Abucht	14	399
Kampf: Nina	9	266
Klein: Weit Stoß	16	437
Kauff: Kerkyra	7	212
Lee: Grüne Ostern	4	125
Lehár: Das Fürstentum	1	30
Leinow: Eine süße Frucht	6	184
Lengyel und Biró: Die Barin	2	53
Lenz: Wieselchen	5	155
Leyst: Alt-Nürnberg	6	184
Lilienfeld: Der Tyrann	8	240
Lindau: Der Andere	5	134
Lippschitz und Jacoby: Der Schönheitssalon	11	321
Lippschitz und Schönau: Extrazug nach Nizza	12	346
Longson: Feindliche Seelen	6	185
Lublinski: Kaiser und Kanzler	9	265
Maeterlinck: Aglavaine und Selsette	3	78
Der blaue Vogel	1	6
Mann, Heinrich: Die große Liebe	7	193
Mann, Thomas: Fiorenza	3	82
Markus: Bathseba }	24/5	655
Potiphar }		
Mascagni: Isabeau	13	368
May und Moriz: Der freie Horst	8	241
Mayer-Brandus: Das gelobte Land	13	370

Mell: Der Barbier von Berriac	16	449
Meyrink und Roda: Die Sklavin aus Rhodus	1	28
Montanus: Der Phantast	3	95
Mouécy-Con und Rancey: Wenn Frauen reisen	8	237
Müller: Gefinnung	16	449
Nathansen: Hinter Mauern	5	143
Negelein und Wilde: Der Austauschleutnant	3	94
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor	9	266
Paisiello: Der Barbier von Sevilla	18	503
Peters: Liebiße	11	321
Puccini: Das Mädchen aus dem Goldenen Westen	14	389
Ren: Schöne Frauen	4	103
Roda und Meyrink: Die Sklavin aus Rhodus	1	28
Salingré: Die Reise durch Berlin in 80 Stunden	8	237
Sandberg: Seidene Strümpfe	18	502
Carneky: Der Eroberer	13	369
Saudet: Die Anstandsvisite	14	398
Schaffner: Die Heilige	24/5	639
Schanzer und Bernauer: Filmzauber	18	499
Schmidt: Das Buch einer Frau	9 257	15 406
Schnitzler: Die Gefährtin	14	396
Liebelein	16	451
Schönau und Lippisch: Extrazug nach Nizza	12	346
Schönthan und Brandt: Adam im Grad	12	345
Schreier: Das Spielwerk und die Prinzessin	15	416
Shakespeare: Die Komödie der Irrungen	16	449
Macbeth	12	332
Viel Lärm um Nichts	22/3	608
Shaw: Blanco Posnets Erweckung	6	183
Sigurjonsson: Berg-Eyvind und sein Weib	2	63
Simons-Mees: Kaiserliche Hoheit	19	532
Stuhra: Mauth & Cie.	17	476
Stein: Biedermeier	18	501
Stein und Heller: Majolika	3	94
Sternheim: Bürger Schippel	11	302
Strauß-Hofmannsthal-Molière: Ariadne auf Naxos	10	276
Strindberg: Debet und Kredit	11	322
Der Vater	16	449
Die erste Warnung	11	322
Die Stärkere	11	322
Paria	22/3	608
Studen: Astrid	5	134
Sudermann: Der gute Ruf	3	94
Sullivan: Der Mikado	21	584
Thoma: Das Säuglingsheim	14	396
Tollstol: Der lebende Leichnam	8	225
Tschaikowsky: Eugen Onegin	6	174
Verdi: Rigoletto	1	28

Bogt: Die Hexe	13	870
Wagner: Die Walküre	19	524
Parfifal	6	182
Waltershausen: Oberst Chabert	2	56
Weber: Der Freischütz	21	588
Wedekind: Franziska	24/5	686
Lulu	24/5	639
Wilbe und Negelein: Der Austauschleutnant	3	94
Wibgans: In Ewigkeit, Amen	22/3	608
Young: Wie man einen Mann gewinnt	7	212
Ziersch: Eisen	6	188
Zesuch, Der —	18	493
Zetriebsgesellschaft Kurfürstenoper	20	544
Ziebermeier	18	501
Zilangen	9	269
Zilbung, Die —	16	446
Zitte an Hülsen	24/5	653
Zlaue, Der — Vogel	1	6
Zörsestheater — Theaterbörse	11	299
Zrand	6	164
Zrandenburg		
Eine süße Frucht	6	185
Stiebige	11	821
Mauth & Cie.	17	476
Zresklauer, Das — Theaterjahr	24/5	645
Zrief an einen Plakatmaler	12	838
—, Aus einem Frankfurter —	17	477
— Ein —	20	557
Zriefe, Zwei — von Mainz	17	468
Zrüder S., Die beiden — —	2	50
Zücherbesprechungen		
Zubenden: Soziale Schäden im Bühnengewerbe	2	66
Zann: Der Lob in Venedig.	6	167
Zauptmann: Volksausgabe	}	8 241
Zslenther: Gerhart Hauptmann		
Zllustrierte Klassiker des Deutschen Theaters	8	242
Zirk: Macbeth, Ein Beitrag zur Inszenierung	10	284
Zahr: Bayreuth	13	371
Zenz: Werke	14	377
Zregori: Aus einer Theaterleitung	14	395
Zeldmann: Paris gestern und heut	15	425
Zalser: Aufsätze	17	478
Zlsen: Zwei Novellen	22/3	619
Zühnenschriftsteller, Verband Deutscher —	4	118
Zund, Der — der Schwachen	20	543
Zunte, Der — Tod	5	147
Zabarets, Berliner —	10	288
Zhor der Toten	7	211

Christen, Die ersten — in Berlin	13	368
Clewing, Carl —	4	123
Cöln		
Grüne Ostern	4	125
Ein Mirakelspiel	14	399
Cohn, Ben — bis Strindberg	11	322
Coletti	16	450
Conférencier, Egon Friedell der —	2	54
Cortolezis	8	242
Damajanti	3	86
Deutschen, Die — und das Drama	4	106
— , Illustrierte Klassiker des — Theaters	8	242
Deutscher, Verband — Bühnenschriftsteller	4	118
Deutsches Opernhaus	14	385
Dichter, Dem — Thomas Mann	6	167
Dichters, Das Herz des —	1	23
Diegelmann, Wilhelm —	12	343
Dietrich, Mary —	1	17
Don Giovanni, Der deutsche — — . 15 412 16 433	17	465
Donschuan oder Der bestrafte Verwüstling	11	307
Drama, Die Deutschen und das —	4	106
(Dramatisches) Das Herz des Dichters	1	23
Dramaturgische Hoffnungen	10	281
— Resignation	9	254
Dramenbesprechungen		
Wiegand: Marignano; Regal: Sabina Raspar	1	1
Steindorff: Panthea; Rehfsch: Die goldenen Waffen	2	39
Schmidtbonn: Hilse! Ein Kind ist vom Himmel gefallen;		
Der spielende Groß; Der verlorene Sohn	5	129
Fischer: Flieger	6 171	10 281
Ernst: Ariadne auf Naxos; Eulenberg: Belinde; Bede-		
kind: Franziska	9	254
Gorsleben: Der Rastaquär; Sorge: Der Bettler	10	281
Dreischichtedichter, Der —	17	478
Drei Sterne	13	351
Dresden		
Der Tyrann	8	240
Für Seebach	22/3	602
(Düsseldorf) Der Eroberer	13	369
Dumas père im Rintop	11	319
Ehrt eure deutschen Meister!	18	497
Eine, Der —	13	366
Eisenach	12	344
Ellmenreich und Erben	4	114
Ensemble, Nachwuchs und —	18	481
Epigonen und Erben	1 1	2 39
Epilog	15	422

Epos, Das Rintop- —	4	107
Epstein, Für Max —	4	119
Erben, Epigonen und —	1 1	2 39
Erinnerung an Mahler	22/3	597
Eroberer, Der —	13	369
Erwachen	4	110
(Essen) Gestern und heute	11	320
Eugen Onegin	6	174
Eulenberg		
Kurt von der Kreith	1	29
Belinde	9	264
Drei Einakter	10	292
Das Geheimmittel	24/5	645
Erls Tirolerbühne	13	355
Extrazug nach Nizza	12	346
Ensoldt, Die — in Wien	6	173
Feindliche Seelen	6	185
Festspiel, Hauptmanns —	22/3	594
Finsteres Gesicht	5	133
Fiorenza	3	82
Flachrennen	16	447
Flieger	6 171	10 281
Flötenspieler, Der —	9	267
Frankfurt		
Marns großes Herz	4	124
Rina	9	266
Aus einem frankfurter Brief	17	477
Zettchen Gebert	22/3	619
Frau, Die — des Kommandeurs	20	553
Frauen, Belinde und die —	9	264
Freie, Der — Horst	8	240
Freischütz-Abend	11	314
Fremde in Berlin	24/5	648
Friedell, Egon — der Conférencier	2	54
Frucht, Eine süße —	6	185
Fünftausend, Theater der —	3	96
Für Rickelt	1	9
Seebach	22/3	602
Fürstentum, Das —	1	30
Gebundene Wärme	18	484
Gedichte		
Rosenhag	1	5
Begehren	2	61
Erwachen	4	110
Finsteres Gesicht	5	133
Die Geliebten	6	163

Lied	7	193
Der Schlobel	7	204
Innigkeit	8	224
An Hölberlin	10	275
Häuser am Abend	12	331
Abschied	13	365
Grabschrift eines Mannes	14	382
Lampenfieber	17	461
Werden	18	484
Gebundene Wärme	19	513
Kleine Passion	19	523
Die Greise	20	569
An einen Schmetterling	13	354
Gefahr für Reinhardt	6	163
Geliebten, Die —	11	311
Genossenschaftsagentur?, Eine —	24/5	631
Germanistenkrach, Der —	11	320
Gestern und heute	9 268 10 294	11 323
Glasenapp, Zidel- —	14	382
Grabschrift eines Mannes	19	523
Greise, Die —	1	28
Griechenland und Ungarn	9	245
Grillparzers Lebensmaske	15	403
Großmann, Stefan —	4	125
Grüne Ostern	15	406
Guitry, Sacha — und Lothar Schmidt	3	92
Gute Ruf, Der —	12	331
Häuser am Abend	2	64
Hamburg	4	114
Oberon in Hamburg	5	141
Ellmenreich und Erben	6	184
Sönke Erichsen	9	264
Alt-Nürnberg	11	310
Belinde und die Frauen	16	449
Loewenfeld und Trabanten	16	429
Aus Hamburg (Der Vater, Die Komödie der Irrungen,)	24/5	649
Hannover	11	302
Hanstwurf, Der —	22/3	594
Hartleben und Sternheim	8	241
Hauptmanns Festspiel	12	325
Hauptmann, Von —	12 385 24/5	636
Hebbel	18	485
Die Nibelungen	21	573
Julia	9	265
Maria Magdalene		
(Heidelberg) Kaiser und Kanzler		

Selene Brandt	17	477
Herr Neumann-Hofer	7	205
S. (errnsfeld), Die beiden Brüder —	2	50
Hervorruß, Der —	15	424
Herz, Das — des Dichters	1	23
Hochherrschaftliche Wohnungen	16	450
Hölderlin, An —	10	275
Hoffmanns, E. L. A. — Oper	4	99
Hoftheater, Parlament und —	17	462
Hollaenders Abschied	12	342
Holz, An Arno —	17	470
Holzbock im Sommer	14	391
Hülßen, Bitte an —	24/5	653
— , Herrn von —	12	348
Ibsen		
Brand	6	164
Ein Volksfeind	21	578
Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters	8	242
Impressionistische Kritik	19	582
Innigkeit	8	224
Isabeau	13	368
Jettchen Gebert		
Jubilar, Der —	22/3	619
Jubilar, Der —	3	75
Julia	18	485
Kainz, Zwei Briefe von —		
Kaiserfettlin	17	468
Kaiserliche Hoheit	20	555
Kaiser und Kanzler	19	582
— — Kunst	9	265
— — Kunst	24/5	628
Kasperletheater		
Schwergeburt	1	27
Unsterblichkeit m. b. S.	2	62
Altersweisheit	3	91
Die Statue von Kerthra	4	122
Parfifal in Monte Carlo	5	152
Rino	6	181
Chor der Toten	7	211
Zeit Kunzens Verdammung	8	236
Théâtre paré	9	263
Redaktionsfigung	10	290
Väter und Söhne	11	318
Hollaenders Abschied	12	342
Herrn von Hülßen	12	348
Erls Tirolerbühne	13	355
Der Eine	13	368

Holzbock im Sommer	14	391
Epilog	15	422
Flachrennen	16	447
Kunstdebatte	17	474
Ehrt eure deutschen Meister!	18	497
Sächsische Festspiele	19	526
Kaiserzettlin	20	555
Saisonbeschluß	21	582
Kritik	22/3	617
Bitte an Hülsen	24/5	658
Raufmanns Kino	14	387
Kerkira	7	212
— , Die Statue von —	4	122
(Kerr) Die letzte Ohrfeige	11	316
Kiebig	11	821
Kiel	5	154
Kieselads trodener Humor	21	578
Kindereien	3	94
Kinematographie		
Das Kintop-Epos	4	107
(Studen und) Baffermann	5	134
Kino	6	181
Dumas père im Kintop	11	319
Die ersten Christen in Berlin	13	368
Raufmanns Kino	14	387
Kulturfaktor Film	16	444
Coletti	16	450
Impressionistische Kritik	19	532
Klagen eines Knaben	20	542
Kassiter, Illustrierte — des Deutschen Theaters	8	242
Meider, Die — der Schauspielerin	16	438
Klein-Eisen	4	124
Kleine Passion	19	513
Königin, Die — von Saba	24/5	655
Königliches Schauspielhaus	4	127
Königsberg		
Adam im Grad	12	345
Die Anstandsvisite	14	398
Biedermeier	18	501
Kaiserliche Hoheit	19	532
Komit, Von der Tragik zur —	13	356
Kopf, Der — der Colette Billy	8	231
Korallenzettlin	15	409
Krimstrams	8	237
Kritik	22/3	617
— der Kritik	9	249
— , Impressionistische —	19	532
Kritisierten, Die —	5	144

Kulturfaktor Film	16	444
Kunstdebatte	17	474
Kunstschutz	9	252
Kunst und Künstler	20	558
Kurfürstenoper, Betriebsgesellschaft —	20	544
Kurt von der Kreith	1	29
Lampenfieber	17	461
Lanz und Licho	13	370
(Leeuwen, Arn van) Der Flötenspieler	9	267
Lehmanns, Else — Prinzip	5	153
Leichnam, Der lebende —	8	225
Leipzig		
Drei Einakter von Eulenberg	10	292
Peter und Alexej	11	319
Lenz, Der arme Dichter —	14	377
Liebe, Die große —	7	193
Lied	7	192
Linde-Mordau	2	63
Loewensfeld und Trabanten	11	310
Ludwig, Otto —	7	189
Lustigen, Die — Weiber von Windsor	9	266
Macbeth	12	382
Mahler, Erinnerung an —	22/3	597
Maifestspiele, Wiesbadener —	21	583
Mann, Dem Dichter Thomas —	6	167
Florenza	3	82
Mann, Der — mit der grünen Maske	22/3	620
(Mannheim) Seidene Strümpfe	18	502
Maran, Gustav —	16	489
Marys großes Herz	4	124
Mauth & Cie.	17	476
Metropoltheater	13	371
Mirakelspiel, Ein —	14	399
Möwe, Die — und die Enten	9	260
Monte Carlo, Parsifal in —	5 152	6 182
Mosse, Dem siebzigiährigen —	19	514
(Mozart) Der deutsche Don Giovanni	15 412 16 433	17 465
München		
Griechenland und Ungarn (Die Slavin aus Rhodus)	1	28
Berg-Eyvind und sein Weib	2	63
Klein-Eisen	4	124
München (Eisen, Blanco Bosnets Erwachung, Crainquebille)	6	183
Der freie Forst	8	240
J. G. Stollberg	10	292
München (Die offenen Türen, Das Säuglingsheim)	14	396

Bühnenspiele	19	520
Aus München (Zulu; Die Heilige)	24/5	639
Musik	22/3	612
Musikfreunde, Aufruf an die —	21	572
Musikkritik, Berliner —	10	295
Neumann-Hofer, Herr —	7	205
Neues Volkstheater	18	487
Nicht einmal Splitter von Gedanken	12	340
Nina	9	266
Nju	8	229
Nordau, Linde —	2	63
—, Willh —	6	159
Notizen	1	14
Nürnberg, Das — Theaterjahr	22/3	618
Oberon in Hamburg	2	64
Ohrseige, Die letzte —	11	316
Opernhausentwürfe, Die —	5	189
Oper und Operette		
Rigoletto	1	28
Das Fürstentum	1	30
Wiener Oper (Königsfinder, Oberst Chabert)	2	56
Oberon in Hamburg	2	64
Wieland der Schmied	3	83
E. L. A. Hoffmanns Oper	4	99
Stella maris	4	112
Die Studentengräfin	5	154
Eugen Onegin	6	174
Parfial in Monte Carlo	6	182
Herr Neumann-Hofer	7	205
Die beiden Husaren	7	213
Wagner	8	217
Die lustigen Weiber von Windsor	9	226
Ariadne auf Naxos	10	276
Donschuan oder Der bestrafte Verwüfling	11	307
Freischütz-Abend	11	314
Isabeau	13	368
Bayreuth	13	371
Deutsches Opernhaus	14	383
Der neue Puccini	14	389
Der deutsche Don Giovanni	15	412
Das Spielwerk und die Prinzessin	16	433
Spieloper und Pantomime	16	442
Alte Opern	18	503
Wagner	19	507
	20	535
	21	561
	22/3	587
	24/5	623

Opernregie und Opernkritik	19	524
Wiesbadener Maifestspiele	21	583
Operetten	21	584
Die Königin von Saba	24/5	655
Haffermann der Operette	24/5	656
Ouvertüre	4	120

Paganini	17	472
Palfi, Victor —	7	193
Pallenberg	7	201
Pantomime, Spieloper und —	16	442
Paris	24/5	642
Parlament und Hoftheater	17	462
Parifal in Monte Carlo	5 152	6 182
Phantast, Der —	3	95
Plakatmaler, Brief an einen —	12	338
Peter und Alexej	11	319
Pragis, Aus der —	1 36 2 66 3 97 4 127 5 157 6 187	
	7 214 8 243 9 269 10 297 11 324 12 348 13 374 14 400	
	15 427 16 452 17 479 18 504 19 532 20 559 21 585	
	22/3 620 24/5 657	

Presse, Die —

Maeterlinck: Der blaue Vogel	1	38
Mennequin und Weber: Die Frau Präsidentin		
Mann: Florenza	2	68
Wilde und Negelein: Der Austauschleutnant		
Sudermann: Der gute Ruf	3	92
Stein und Heller: Majolika	3	98
Rey: Schöne Frauen		
Bahr: Das Prinzip	4	128
Mouéchy-Con und Rancen: Wenn Frauen reisen		
Studen: Astrid	5	158
Lenz: Wieselchen		
Schönthan und Pressler: Der Retter in der Not	6	188
Hardt: Der Kampf ums Rosenrote		
Mann: Die große Liebe	7	216
Cohn: Der Kulturpalast		
Jacoby und Lippisch: Der Schönheitssalon	11	324
Sternheim: Bürger Schippel		
Schmidt: Das Buch einer Frau	15	428
Guitry: Die Einnahme von Berg-op-Boom		
Klein: Zeit Stoß	16	454
Asch: Der Bund der Schwachen	20	560
Prinzip, Else Lehmanns —	5	153
Probe bei Reinhardt	1	19
Prozeßbericht (Sudermann-Jacobsohn)	5	156
Buccini, Der neue —	14	389

Rappe, Der weiße —	15	425
Redaktionsfigung	10	290
Regiehilfsbücher	10	284
Regietongreß, Der —	20	551
Regiepläne		
Ariadne auf Naxos	1	31
Kammermusik	18	504
Reinhardt, Gefahr für —	13	354
— , Probe bei —	1	19
Reichstheatergesetz	1 11	3 69
Rickelt, Für —	1	9
Rigoletto	1	28
Roda, Mit Roda —	15	426
Rosenhag	1	5

Sacharoff, Alexander —	24/5	654
Sächsische Festspiele	19	526
Saisonbeschluß	21	582
Schauspieler, Sänger, Tänzer und Rezitatoren		
Mary Dietrich	1	17
Die beiden Brüder S. (Herrnsfeld)	2	50
Carl Clewing	4	123
(Studen und) Baffermann	5	134
Die Escholdt (in Wien)	6	173
Ballenberg	7	201
Cläre Schmid-Romberg	8	239
Wilhelm Diegelmann	12	343
Loto	14	399
(Mit) Roda Roda	15	426
Gustav Maran	16	439
Die Sorma	16	451
Albert Steinrüd	18	500
(Der selige) Alexander	20	557
(Baffermann) Berliner in Wien	21	573
Wiener Theater	22/3	608
Alexander Sacharoff	24/5	654
(Julius Spielmann) Baffermann der Operette	24/5	656
Schauspielerei, Glossen zur —	13	356
Schauspielhaus, Königliches —	4	127
Schauspielerin, Die Kleider der —	16	438
Schauspielschule	13	362
Schauspielerübernahme	1 15	2 47
Schlenther über Sebbel und Blumenthal	13	372
Schlodel, Der —	7	204
Schmetterling, An einen —	21	569
Schmid-Romberg, Cläre —	8	239
Schmidt, Erich —	20	548

Schmidt, Leopold — . . .	9	249	10	295	14	394
— , Sacka Guitry und Lothar — . . .					15	406
Schmidtbonn's Zwischenpiele . . .					5	129
Schönheitsalon, Der — . . .					11	321
Schwergewurt . . .					1	27
Seebach, Für — . . .					22/3	602
Seidene Strümpfe . . .					18	502
Selbstverständliches und Nachdenkliches aus einer Theater- leitung . . .					14	395
Sönke Erichsen . . .					5	141
Sorma, Die — . . .					16	451
Spieleser und Pantomime . . .					16	442
Spielwert, Das — und die Prinzessin . . .					15	416
Statue, Die — von Kerkira . . .					4	122
Steinrück, Albert — . . .					18	500
Stella maris . . .					4	112
Sternheim, Hartleben und — . . .					11	302
Stollberg, J. G. — . . .					10	292
Strindberg, Von Cohn bis — . . .					11	322
Studien und Bassermann . . .					5	134
Studentengräfin, Die — . . .					5	154
Sudermann . . .	2	42	3	92	94	5 156
Tagebuch . . .	13	371	15	425	16	450
Tat, Die — des Statisten Mirabell . . .					17	478
Theater der Fünftausend . . .					22/3	619
Theaterbörse, Börsentheater . . .					2	58
Theatergeschäft, Das — . . .					3	96
Linde-Nordau . . .					11	299
Willh Nordau . . .					2	63
Victor Balff . . .					6	159
Cortolezis . . .					7	195
Die ungeschriebenen Artikel . . .					8	242
Drei Sterne (Lothar, Balff, Nordau) . . .					10	273
Deutsches Opernhaus . . .					12	351
Neues Volkstheater . . .					14	388
Betriebsgesellschaft Kurfürstenoper . . .					18	487
Theaterhelm, Der — . . .					20	544
Theaterjahr, Das berliner — . . .					6	178
— „ — breslauer — . . .					21	570
— „ — nürnbergcr — . . .					24/5	645
Theaterkritik, Die —, wie sie sein soll . . .					22/3	618
Theaterleitung, Aus einer — . . .					8	233
Theaterzettel, Der — . . .					14	395
Théâtre paré . . .					9	268
Tirolerbühne, Eils — . . .					9	268
Toto . . .					13	355
					14	399

Tragik, Von der — zur Komik	13	356
Trilochdämmerung	6	176
Türkisches Theater	4	111
Thyran, Der —	8	240

Ungarn, Griechenland und —	1	28
Unsterblichkeit m. b. S.	2	62
Unterhaltungsliteratur	22/3	619

Väter und Söhne	11	313
Zeit Kunzens Verdamnung	8	236
— Stoß	16	437
Verband Deutscher Bühnenschriftsteller	4	118
Verbrechen, Das — der Elise Geitler	19	527
Vor der Premiere	14	393
Vortragsabend	12	345

Wagner	8	217	19	507	20	535	21	561	22/3	587	24/5	623
Werden	18	484										
Wie man einen Mann gewinnt	7	212										
Wieland der Schmied	3	83										
Wiener Theater												
Die Zarin	2	53										
Wiener (Gabriel Schillings Flucht)												
Premieren (Rosmersholm)	3	78										
Aglavaine und Selsette)												
Wiener Theater (Iphigenie auf Tauris, Hinter Mauern)	5	143										
Die Ensolbt in Wien	6	173										
Wie man einen Mann gewinnt	7	212										
Nju	8	229										
Wiener (Das Paar nach der Mode, Die Jüdin)												
Premieren (von Toledo, Das Buch einer Frau, Sumurun)	9	257										
Wiener Theater (Die Nibelungen I., Primerose)	12	335										
Stefan Großmann	15	403										
Korallenfettlin	15	409										
Wiener Premieren (Vaterland, Filmzauber)	18	499										
Die Frau des Kommandeurs	20	553										
Berliner (Paul Lange und Lora Parsberg)												
in Wien (Bassermann)	21	573										
Wiener (Gute Mütter; Der häusliche Friede, Maria, Theater (In Ewigkeit — Amen; Viel Lärm um Nichts)	22/3	611										
Wiener (Josefine, Die Nibelungen II.,)												
Premieren (Franziska)	24/5	635										
Wieselchen	5	155										
Wiesbadener Maiestspiele	21	583										

Willh, Der Kopf der Colette —	8	281
Wintergarten	12 347	17 479
Wunderwald, Gustav —	13	358

Zidel	9	268
Zidel-Glasenapp	10 294	11 323
Zivillammerspiele	19	520
Zürich		
Helene Brandt	17	477
Potiphar und Bathseba	24/5	655
Zwischenspiele, Schmidtbonns —	5	129

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten

- Aleppo, Adrian 588
 Altenberg, Peter 340
 Bab, Julius 1. 39. 119. 129.
 167. 204. 254. 281. 325.
 455. 631
 Baron, Erich 185. 321. 476
 Baffermann, Albert 15
 Bekmertny, Alexander 154
 Binding, Rudolf G. 5. 61. 133.
 382
 Blei, Franz 446
 Bloß, Paul 16
 Braun, Felix 224
 Breuer, Robert 139. 387
 Brod, Max 572
 Bubenden, J. J. 311
 Burrey 236
 Carossa, Hans 569
 Chamfort, Nicolas 421
 Claire, Die 477
 Cremer, Wilhelm 578
 Deibel, Franz 345. 398. 501.
 532
 Dünwald, Willi 189
 Epstein, Max 9. 63. 118. 159.
 195. 242. 273. 351. 383.
 487. 544. 642
 Ehrenhaus, Martin 99
 Ehrenstein, Carl 542
 Fero 153. 239. 344
 Feuchtwanger, Lion 182. 292
 Feuchtwanger, Martin 29
 Glase, Otto 314
 Fontana, Oscar Maurus 106.
 358. 403
 Frank, Paul 115. 362. 439
 Frefsa, Friedrich 438
 Freund, Erich 645
 Friedlaender, Martin M. 493
 Giampietro, Josef 16
 Glasenapp, v. 268. 294
 Goldstein, Moriz 548
 Goth, Ernst 176. 252. 321
 Gotthold, George 344
 Griebel 323
 Gameder, Peter 241. 558
 Harbeck, Hans 66. 171. 461
 Heine, Carl 47
 Hennings, Emmy 393
 Hesse, Hermann 649
 Hirschfeld, Ludwig 144
 Honroth-Loewe, Lisa 612
 Ignaz 181. 526. 582. 617. 653
 Jazet-Melny Bey 111
 J., G. 6. 42. 75. 103. 134. 164.
 193. 209. 225. 249. 276. 302.
 316. 322. 354. 406. 437. 462.
 485. 514. 543. 570. 594. 628
 Jacobsjohn, Fritz 30. 83. 112. 154.
 174. 213. 266. 278. 389. 442.
 503. 584. 655

- Zhering, Herbert 17. 94. 123. 155.
 185. 212. 237. 284. 322. 343.
 370. 429. 481. 524. 551
- Rabos, Eduard 86
 Rainz, Josef 468
 Reisser, Hermann 527
 Roch, Hermann 178
 Rrell, Max 147
 Kruszinski, Willi 424
 Rürnbergger, Ferdinand 245
- Rand, Hans 17
 Rind, Emil 356
 Roewe, Theodor 49
 Ludwig, Emil 217
- Markus, S. 477
 Martersteig, Max 15
 Massarena, Horatio von 242.
 268
 Mayer, Alfred 124. 501. 654
 Mayer, Paul 192. 365. 523
 Meißel-Heß, Grete 267
 Meister, Hermann 265
 Morgenstern, Christian 14
 Mühlham, Erich 29. 63. 110. 183.
 241. 396. 520. 639
 Münzer, Kurt 58
- Meißer, Arthur 64
 Neumann, Sigmund 618
- Oesterheld, Erich 377
- Panter, Peter 346. 371. 425. 450.
 478. 532. 557. 619. 656
 Panurg 27. 62. 91. 122. 152.
 211. 263. 342. 422. 447. 474.
 497. 555
 Pinthus, Kurt 292. 319
 Polgar, Alfred 23. 53. 78. 143.
 173. 212. 229. 257. 335. 409.
 499. 553. 573. 608. 635
- Raufcher, Ulrich 82. 107. 319.
 368. 648
 Rubiner, Ludwig 231
- Saffheim, Arthur 114. 141. 184.
 264. 310. 449
 Sautter, Emil 655
 Scher, Peter 313. 391
 Schiddele, René 163
 Schigold 290. 366
 Schreyer, J. 331
 Schulz, Richard 15
 Silbergleit, Arthur 275. 345
 Sinsheimer, Hermann 124. 266.
 395. 502. 619
 Stefan, Paul 28. 56. 307. 368.
 416. 597
 Steinthal, Max 205
 Stolz, Heinz 95. 125. 320. 369. 399
- Trebitsch, Siegfried 484
 Treitel, Richard 11. 47. 69. 337
 Tscholtsch, Kurt 50. 120. 201. 288.
 399. 470. 576
- Ullmann, Ludwig 54
- Vinder 299
 Vogeler, Erich 260
 Volkner, Robert 47
- Walser, Robert 472
 Weiße, Kurt 96. 602
 Wiede, Paul 48
 Winand, Hans 19
 Winds, Adolf 47
 Wrobel, Ignaz 233. 338
- Zech, Paul 513
 Zeiß, Karl 49
 Zidel, Martin 294. 323
 Ziegler, Leopold 507. 535. 561.
 587. 623
 Zimmermann, Felix 240

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

2. Januar 1913

Nummer 1

Epigonen und Erben / von Julius Bab

Wir sind alle Erben. Wer Kultur und wer vollends Kunst will, der will auch Tradition aufnehmen und pflegen, denn nicht anders bildet sich jenes weite Leben, das über bloße Naturerfahrung hinaus zu einer geistigen Naturbeherrschung führt. Kunst wächst nicht in Urwäldern. Und wenn es den Genius vom Talent unterscheidet, daß er der künstlerischen Tradition neue Urerlebnisse zuführt, so unterscheidet es das Talent vom Dilettanten, daß es die Tradition des künstlerischen Weltbaus beherrscht und nicht bloße Naturlaute zu sammeln unternimmt. Alle sind Erben, und auch der Genius vermag nicht anders zu beginnen, als indem er die Formen der bestehenden Kunst versucht und erprobt, wie weit sie für sein Erlebnis ausreichen, und wo er sie erneuern muß, um ganz er selber sein zu können. Ob er zu diesem letzten entscheidenden Schritt gelangt, oder ob er ein Epigone, ein in überkommene Formen Gebannter bleibt, das entscheidet sich später. Für den Anfang scheint mir der lebendige und ehrliche Erbe einer bedeutenden Tradition hoffnungsvoller als jene Originalität um jeden Preis, die nicht zeitig und nicht deutlich genug ihre kleine schnell abgenutzte Individualität in den Vordergrund schieben kann.

So scheint es mir heute dem jungen deutschen Drama kein schlechtes Zeichen, daß erstaunlich spät, aber gewiß nicht zu spät sich an Gerhart Hauptmanns Kunst eine Tradition anzusetzen beginnt. Seine eigene Generation ließ ihn ja ganz ohne Folge. Mit den zwei, drei Erstlingswerken, die eine verwandte Art zu bezeugen schienen, war das kleine Licht ihrer Verfasser sogleich heruntergebrannt. Und im nächsten Jahrzehnt schwemmte die neuromantische Welle die literarische Jugend fort. Aber schon vor zwei Jahren konnte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß sich im dramatischen Nachwuchs ein neuer Realismus melde, der von Hauptmann aus über Hauptmann hinaustrachtet. Und

in diesem Jahr ist wiederum von ein paar jungen Talenten dieses Schlages zu reden.

Da ist der Schweizer Carl Friedrich Wiegand, dessen 'Marignano' (bei Rascher & Co. in Zürich) bei der Verteilung des Volksschillerpreises nicht zu Unrecht eine ehrenvolle Erwähnung fand. Die Abhängigkeit dieses 'Volksdramas' von Gerhart Hauptmanns 'Florian Geher' ist ebenso deutlich wie sein Wille zu etwas Neuem, und das Talent, das hier im ganzen befundet wird, ist ebenso offenbar wie das völlige Versagen in sehr wesentlichen Einzelheiten. In einer historisch leicht gefärbten Sprache, mit einer Reihe groß komponierter Bilder, durch eine Zahl höchst repräsentativer Charakterfiguren eine Zeit lebendig zu machen, ein ganzes Volk mit seinem eingeborenen Schicksal darzustellen: das hat Wiegand von seinem großen Vorbild gelernt, und eine Szene wie die große Tagung auf dem Markt von Schwyz scheint auch rhythmisch von 'Florian Geher's' erstem Akt stark beeinflusst. Dabei gewinnt Wiegand aus dem Leben seiner Alpenmenschen eine eigene sprachliche Bildkraft, die diese Massenszenen stets zu reiner Gefühlswirkung bringt. Wenn die Kriegsknechte auf dem Rückzug von Marignano um sich schlagen: „So mähen wir das Gras“ — „so spalten wir am Berg das Holz“ — „das ist Stein Schlag vom Gebirg“ — „wenn die Kasse ausschlagen, knicken die Rippen in der Brust“ — und so fort: da gibt jeder Satz jedem Hieb auch eine dichterische Schlagkraft. Der dichterische Wille freilich, der in diesem Volksdrama zum Ausdruck wird, ist ein ganz anderer als der Gerhart Hauptmanns. Dessen Bauern sind lediglich leidende, von vorn herein geschlagene Menschen; Wiegands Schweizer sind frei und troßen auf ihre Freiheit und machen ihr Schicksal selbst. Es ist die Zeit, da die Schweiz die militärische Großmacht Europas bildet und jeder Krieg mit schweizer Landsknechten entschieden wird und alle Großmächte um den Beistand der Kantone buhlen. Die nationalen Elemente des Volkes aber wehren sich gegen den unlautern Gewinn dieses Kriegsberufs, der die besten Kräfte des Landes für fremde Interessen vergeudet. Trotzdem lassen die Schweizer sich noch einmal locken, und, als die Vaterlandslosen von der Gleichgültigkeit der verbündeten Völker verraten, erleiden sie die furchtbare Katastrophe von Marignano. Es ist kein leidvolles Versiegen der Lebenskraft wie bei Hauptmann; es ist das zuchtlose Uebervuchern allzu üppiger Kräfte. Deshalb zeigt sich bei Hauptmann die Größe der gesunkenen Sache nur in der tragischen Schönheit des Unterganges, bei Wiegand in dem Hoffnung weckenden zähen Troß, der den Rückzug deckt. Daß dieser Unter-

schied des Stoffes vielleicht den Unterschied zweier Generationen charakterisiert, möchte man glauben, wenn man sieht, wie zu Hauptmanns Volksdrama alle Malerei, die im letzten Jahrhundert menschliches Erleiden in tragischen Dämmerfarben gegeben hat, Illustration sein könnte, von Millet und Israels bis zu Laermans und Uhde — während Wiegands Phantasie an der monumentalen Linienführung Hodlers entzündet ist und Titelheld und Titelbild für sein Buch jener letzte riesig deckende Landsknecht abgibt, der auf Hodlers 'Rückzug von Marignano' mit erhobener Hellebarde steht.

Dieser Held bezeichnet nun freilich die ganze Schwäche des Wiegandschen Werkes. Wohl hat Werni Schwyzer das narbig eherne, tragisch kühne Gesicht des Hodlerschen Vorbilds erhalten, aber er wird uns gleichsam trotz seinen dramatischen Schicksalen in ein paar beiläufigen sprachlich stark gestalteten Situationen lebendig. Sein Privatdrama ist in jedem Sinne vom Uebel. Es ist bei Hauptmann vor allem bewundernswert, mit welcher Bescheidenheit er, einmal entschlossen, die Gesamtheit des Volkes in den Mittelpunkt seines Werkes zu stellen, seine Hauptfigur in dies Gesamtgeschick eintauchen läßt. Nicht durch das, was er erlebt, nur durch die stärkere Resonanz, die alles Geschehene in seiner größern Seele findet, hebt sich Werni von seinen Genossen ab. Daß Werni Schwyzer, zweimal um seiner unbeherrschten Leidenschaft willen verbannt und in französischen Diensten, bei Marignano zu seinen Landsleuten zurückfindet und heldenmütig ihren Rückzug deckt: das möchte noch als ein einigermaßen typisches Schweizergeschick angehen. Aber daß er auch eine Braut daheim hat, die der Totgeglaubte nach guter alter Tradition gerade erst wieder antrifft, als sie sich eben seinem Bruder vermählt hat, das ist an sich banal und im Zusammenhang sentimentalisch und überflüssig. Denn wenn diese verpaßte Braut etwas bedeuten soll, so ist es ein ebenso dünnes wie verzwicktes Symbol. Daß die Absicht Wiegands, in Werni Schwyzer etwas wie den Träger der bei allen Schweizern unverwundlichen heimatlichen Volkskraft zu bilden, trotz dieser schwächlichen Liebesgeschichte nicht ganz mißlungen ist, zeugt für seine dichterische Begabung und für die Möglichkeit, Gestalten von der Dichtigkeit und Wärme der Hauptmannschen statt in Passions- tafeln in heroischen Fresken zu ordnen.

*

Anders mit Hauptmann verwandt ist der Autor des Schauspiels 'Sabina Naspar', das noch ungedruckt als Manuskript dem 'Berliner Theater-Verlag' gehört. Dieser Autor ist merkwürdiger Weise ein Schauspieler (übrigens ein sehr begabter), der Ernst

Regal heißt und ein so untheatralisch innerliches Stück geschrieben hat, wie kaum einer der dramatisch strobsamen Literaten der ganzen Generation. Der Dichter stammt aus der Lausitz und holt seine Menschendarstellungskraft aus einer unbegrenzten Liebe zu den Menschen, zwischen denen er aufwuchs. Diese Fähigkeit, einen jeden in seiner Not und seiner Sehnsucht zu begreifen, zu lieben — und sprechen zu lassen: das ist es, was ihn dem schlesischen Dichter am tiefsten verbündet, was die Hauptmannsche Schule bei ihm so fruchtbar werden ließ. In diesem Stück spricht kein Mensch, dessen Stimme nicht durchzittert wäre von Lebensnot und Lebensucht, und doch bringt kaum eine gelegentliche Entgleisung ein sentimentales oder abstraktes Wort. So fest steht jedes Menschen Rede in seiner vollgefühlten innern und äußern Situation; und so stark ist zugleich die Leidenschaft dieses Dichters, daß jede Rede in rhythmische Schwingungen gerät und uns mehr als das bloß Sachliche mitteilt. Aber noch eine speziellere Gemeinschaft gibt es, die diesen Dichter mit Hauptmann verbindet. Seit langem geht durch Hauptmanns Werk etwas wie der Ruf der Naturgeister, die dem leidenden Christenmenschen unsrer Zivilisation ins Freie winken. Allzu glatt und theatralisch nett steht diese Geisterwelt da in der 'Versunkenen Glocke'. Sie spukt durch spätere Werke mit einer mehr unterirdischen, aber eben deshalb lebensvollern und künstlerisch reinern Kraft. Und diese Kraft lebt in Regals Schauspiel, und der Dichter gibt ihr mehr sieghafte Gewalt, als Hauptmann es je wagte.

Sabina Raspar ist eine 'alte Jungfer' von tragisch reinen Formen. Sie hat nach dem frühen Tode der Eltern nur für den jüngern Bruder gelebt, mit zäher Gewalt den väterlichen Besitz für ihn und ihn für den Besitz erhalten. Ein altes Liebesband hat sie in Trotz und Hochmut zerrissen. Sie ist gefürchtet und gemieden, und nun muß sie merken, wie ihr die Lust des Frühlingfestes den Bruder, für den sie so bitter einsam wurde, wegnimmt, wie seine Jugend mit den andern sich gegen ihre spröde Pflichtenlehre wendet. Aber dieselben lockenden Naturstimmen, die ihr mit Sinn und Halt ihres Lebens davontanzen, die 'Ansommer'-Geister, die den Tod austreiben — sie schmelzen schließlich auch die harte Schale, in der Sabinas Seele gefangen sitzt, und ein Handwerksbursche, ein seliger Bagabund, weckt ihr die Lust des eigenen und freien Lebens auf. Sie bereut nichts, aber sie wird alles hinter sich lassen und mit dem Frühling in eine neue Welt hineinwachsen.

Die Kraft, mit der das starre Pflichtmenschentum der Sabina im Anfang hingestellt ist, in Strichen, die an Hebbels 'Maria Magdalene' gemahnen, ist nicht weniger groß als die

Stärke, mit der die unschmelzenden Frühlingsgewalten lebendig werden. Dieser Wanderbursche wirkt trotz all seinen literarischen Vorgängern nie als literarisches Geipenst: er bleibt ein Kerl von Schrot und Korn, von allerlei Leid und Uebermut, Weisheit und Ungeheiß. Und Andreas, der uralte Schäfer mit den stählernen Sehnen, der doch als erster die strohene Sommerfrau wieder in den Bach wirft, sich ein neues Lebensjahr zu erkaufen, der Tagelöhner Fled, der mit geschickter Lumperei auch am Frühlingsfest seinen kleinen Bosheiten und Vorteilen nachgeht, und der ganze Tumult der bald heidnisch fecken, bald abergläubisch ängstlichen Dorfjugend — Leben genug, um Felsen selbst wanken zu machen!

Es wäre nicht sehr schwer, diesem Schauspiel sprachliche Ueberspanntheiten, jzenische Breiten, psychologische Unklarheiten nachzurechnen. Es ist eben kein Meisterwerk, sondern eine Talentprobe. Aber eine allerersten Ranges. So ungewöhnlich in ihrer ganz innerlichen schlichten Energie, daß alle Eirwände und Bedenken von dem Gefühl der Freude und der Hoffnung hell überstimmt werden müssen.

Rosenhag / von Rudolf G. Binding

Es blühen dir Rosen jeglichen Tag
in einem verschwiegenen Rosenhag
— und du weißt nichts davon.

Von Blut darin ein Brunnenschpringt,
und Blut die Blätter der Rosen durchdringt
— und du weißt nichts davon.

Und weil ich sie dir nicht schneiden mag,
verwelken dir Rosen jeglichen Tag
— und du weißt nichts davon.

So blühen sie auf, so gehen sie hin;
und ist in allen mein Herzblut darin
— und du weißt nichts davon.

Nur manches Mal, da brech ich dir
eine rote Rose von meinem Spalier
als ein Lied, das nicht welken mag.

Dann weißt du von mir ein kleines wohl;
und weißt doch nimmer, wie übervoll
von Rosen stehet der Hag.

Der blaue Vogel

Jedlicher Sache auf der ganzen Welt wohnt irgend etwas inne, was zur Anerkennung, zum Lob, ja, zur Begeistertung herausfordert; man muß es nur zu finden wissen.“ Egon Friedell hat, wie vor ihm Goethe, durchaus Recht, daß darin die höchste Tugend des Kritikers besteht. Aber es ist leichter, kategorisch zu verlangen, daß einen sogar Maeterlinds „Blauer Vogel“ entzünde, als dessen geistige und künstlerische Qualitäten sichtbar und namhaft zu machen. Ich könnte es nicht. Ich habe auch hier mit gewohnter Gier nach Schätzen der Weisheit und Schönheit gegraben und schließlich Regenwürmer in der Hand gehalten. Denn selbst wenn ein paar Worte fallen, die nicht trivial sind; selbst wenn ein Tier oder ein Gegenstand oder ein Element auftritt, das keine schlotterdürre Allegorie ist; selbst wenn sich ein oder zwei Situationen ergeben, die — leider nicht durchweg, aber für Augenblicke — sinnvoll und sinnfällig zugleich werden: das alles sind eben doch bloß Erholungen von einer marternden Monotonie, an der niemand anders als der Kater schuld ist. Die beiden Kinder Tylthl und Mytil träumen in der Weihnachtsnacht, daß sie mit Gefolge aufbrechen, den Blauen Vogel, das heißt: das Glück einzufangen. Nach Maeterlinds mystischem, in jeder Beziehung mystischem Ratschluß bedeutet für das Gefolge das Ende der Reise den Tod. Es wird sich also, erklärt der Kater, darum handeln, diese Reise mit sämtlichen zu Gebote stehenden Mitteln in die Länge zu ziehen. Wahrhaftig, das geschieht.

Das erste Bild ist das beste, weil es nicht verrät, wie schmerzhaft die andern Bilder ganz oder mindestens zur Hälfte enttäuschen werden. Man hofft am Anfang auf einen Diamanten, der nur gedreht zu werden braucht, um die Vierfüßler reden zu machen, den Bäumen ihre Geheimnisse zu entlocken, die Toten zu erwecken, dem Licht und der Nacht, dem Brot und dem Zucker, dem Feuer und dem Wasser Empfindungen und Worte zu verleihen. *Si tacuissent* . . . Sie sagen nichts, als was man längst gemußt hat. Warum spräche man von hündischer Treue, wenn man dem Hunde nicht anmerkte, daß er den Herrn ausdrücklich seiner Treue versichern wird, sobald er nicht mehr auf sein armes Gebell angewiesen ist? Warum spricht man von feenhafter Falschheit? Liegt es nicht allzu nahe, daß die Gespenster sich

langweilen, seitdem die Menschen aufgehört haben, an sie zu glauben? Daß die Krankheiten fränkeln, weil die Ärzte so grausam gegen sie sind? Darf ein Dichter eigentlich noch verfluchen (ohne darzustellen!), daß das Glück einem immer davonrollt oder davonfliegt; daß man es hascht und nicht erkennt; daß man es erkennt und nicht bezwingt? „Es gibt ein Glück, allein wir kennens nicht; wir kennens wohl, doch wissens nicht zu halten.“ Maeterlinck hat den Einfall gehabt, dieses Märchen von der Unerreichbarkeit, Unkenntlichkeit und Unbeständigkeit des Glücks zum dreihundertsten Male zu schreiben. Das ist nicht viel, aber es hätte alles werden können, wenn der Poet die phantastischen und humoristischen Einfälle gehabt hätte, um uns zu verzaubern; wenn er im Besitz des wahren Diamanten gewesen wäre; wenn er den Tieren, Gegenständen und Elementen wirklich das verborgene Seelchen aus dem faßbaren oder unfassbaren Leibe geholt hätte, statt sie in abgeblaßten Alltagswendungen mit ungeheurer Breitspurigkeit Gemeinplätze schwagen zu lassen. Daß es ja zwei Kinder sind, die das Spiel träumen, und daß diese kaum tiefer denken und individueller sprechen werden: das ist keine Entschuldigung, weil das Märchen für den Vorstellungskreis von Kindern doch wieder zuviel verstiegene Buchstaben, zuviel nackte Begrifflichkeit, zuviel Sand und Staub enthält.

Trotzdem war das die eine von den beiden Möglichkeiten, das Stück für die Bühne zu retten: daß man es für Kinder zwischen acht und vierzehn Jahren zurichtete, nämlich allen Schwulst und alle Künstlichkeiten strich und den primitiven Rest für eine Anzahl Nachmittage des Dezember zu halben Preisen ansetzte. Dann wäre ich für mein Teil mit Ruth und Hilbeli, mit Marianne und Caspar und Caritas noch immer lieber zu ‚Frau Holle‘ oder zu ‚Mäckenbrödel‘ gegangen; aber die Snobs, denen auch für ihre Kinder das Modernste gerade gut genug ist, hätten dem Deutschen Theater wahrscheinlich die Unkosten eingebracht. Die zweite Möglichkeit war: einfach ein Ausstattungsstück zu machen, für den mangelnden Geist einen Ohrenschmaus und eine Augenweide zu liefern, also bei Humperdinck dreimal so viel Musik zu bestellen und keine von Maeterlincks Regie-Anweisungen unausgeführt zu lassen. Die erlauben, ja, fordern ein ganzes Victoria- oder Olympiathheater. Tau gleißt, Bienen summen, Knochen schließen sich auf, Wind murmelt in den

Blättern. Es gibt einen zauberhaften, wunderherrlichen, von nächtlichem Schimmer umflossenen Blumengarten, in dem zwischen Sternen und Planeten märchenhaft blaue Vögel auf und abfliegen. Es gibt eine mächtige prunkvolle Tafel aus Jaspis und Silber. Es gibt eine Art jauchzenden, hohen, beinahe durchsichtigen Dom, dessen endlose Gewölbe auf zahllosen schlanken, hellen, seligen Säulen ruhen, und der sich mit engelhaften Gestalten in leuchtenden Gewändern füllt. Wer sich, um ein Beispiel herauszugreifen, an Reinhardts verhungerte Kurrendeknaben aus Berlin N. erinnert, deren dünne Mädchen an bläulichen Parchenthemdchen herunterhingen, und die ängstlich zwischen ragenden Pappschachteln umhertappten: der wird es zwar billigen, daß weder an diese noch an andre Szenen des lebensunfähigen Stückes Vermögen verschwendet wurden; aber er wird sich auch fragen, warum man es dann überhaupt einer Aufführung würdig gefunden hat. Mit demselben oder einem geringern Aufwand an Zeit und Kraft hätte 'Egmont' oder der 'Sturm' oder 'Richard der Dritte' eine Bühnenform erhalten können, die uns beglückt und die Klasse genau so gefüllt hätte wie etwa 'König Heinrich der Vierte'. Die schlichtere Fassung, die Reinhardt Maeterlinds Märchen zugebracht hatte, ist im übrigen für die Verhältnisse der berliner Bühnen selbstverständlich immer noch üppig genug. Um über Stürzungen zu streiten, müßte man die Dichtung höher schätzen. Man war dankbar für jedes fehlende Wort, weil man auch so vor Langerweile langsam abstarb. Es will viel heißen, daß nicht einmal die Darstellung auf die Dauer schadlos hielt. Denn sie stand an sich auf einer Höhe, die selbst bei Reinhardt nicht oft erreicht wird. Niemand störte und alle waren zu einer Einheit und Feinheit abgestimmt, als ob der Regisseur den Unterschied zwischen diesem lendenlahmen Autor und dem Schöpfer von 'Pelleas und Melisande' nicht bemerkt gehabt, oder als ob er ihn hätte verwischen wollen. Die zehn- oder zwölfjährige Mathilde Danegger spielte nicht, sondern war ein Kind Mythil von so hinreißender Lieblichkeit, daß man die Kinder in Maeterlinds großen Dichtungen von ihr sehen möchte, und Victor Arnold hatte als Hund Tylo so rührend menschliche Töne, daß mehr als einer ein Tränchen zerdrückt haben wird. Schade drum! Wenn Reinhardt auf Neujahrswünsche hält, so wünsche ich ihm ein Unterscheidungsvermögen, das ihn künftig verhindert, sich an Blutlosigkeiten dieser Sorte zu vergeuden.

Für Rickelt / von Max Epstein

Die letzte Tagung der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger war kein ästhetisches Schauspiel, und ich nehme es niemand übel, dem dabei übel wurde. Es ist auch zweifellos, daß die Kämpfe, welche von einzelnen maßgebenden Stellen der Genossenschaft nach innen und außen geführt werden, zum Teil das richtige Maß überschreiten und dazu beitragen, die geschäftliche Seite des Theaterlebens zu verwirren und zu schädigen. Der Präsident Nissen ist — man mag noch so objektiv urteilen — keine Idealfigur. Andererseits beginnt die Opposition gegen diesen Nissen manchem ruhigen Beurteiler auf die Nerven zu fallen. Es sieht oft so aus, als ob einige Stimmen ganz im Banne des Bühnenvereins stehen, der auch nicht lauter Helden an künstlerischer und moralischer Kraft zu den Seinen zählt. Schließlich muß man doch einen Mann wie Nissen nicht nur vom allgemeinen Standpunkt beurteilen, sondern man muß ihn zunächst nach dem werten, was er in seinem Amt für seine Aufgabe leistet. Tut man das, so ist man ungerecht, wenn man nicht anerkennt, daß er für die Genossenschaft sehr viel geleistet hat. Wer einmal eine Konzeption nachgesucht hat oder irgend welche Schritte gegen Bühnenmitglieder unternehmen wollte, der hat die Macht der Schauspielervereinigung gefühlt, die seit den letzten Jahren gewaltig gewachsen ist. Dieser Nissen würde aber gar keine so große Bedeutung haben, und die ganze Genossenschaft würde eine wesentlich andre Rolle spielen, wenn nicht Gustav Rickelt für sie wirkte. In einer Zeit, wo man die Führer der Genossenschaft mit Recht und mit Unrecht angreift, wo man von ihrer Beseitigung eine allgemeine Beruhigung der Theaterzustände erhofft, darf wohl ein gerechter Kritiker ein paar Worte für Rickelt sagen — um so mehr, als er von vielen Leuten, die ihn nicht kennen, maßlos bescholten wird. Wenn man ihn aber ein wenig kennt, verhöhnt er nicht nur mit seiner eigenen stürmischen Diskussionsweise, sondern auch mit den temperamentvollen Kämpfen, die die Genossenschaft heute gegen die Direktoren führt.

Es kann dahingestellt bleiben, ob Rickelts Eintreten für die Verbürgerlichung des Schauspielers letzten Endes der Kunst dient. Es fragt sich, ob der wahre Bühnenkünstler nicht ewig eine Sonderstellung in der Gesellschaft einnehmen wird und muß. Der Kampf für die soziale Gleichberechtigung des Schauspielers, wie er von dem Schauspieler Rickelt geführt wird, ist darum nicht weniger aner kennens wert und wichtig. Rickelt hat seine Auffassung in einem vor zwei Jahren erschienenen Buche „Schauspieler und Direktoren“ niedergelegt. Viele von den

Grundsätzen, die dieses Buch versieht, sollen nächstens in dem jährlich erscheinenden Reichstheatergesetz festgelegt werden. Rickelt sieht eben im Anstellungsvertrag stets die Ausbeutung der Notlage des Schwachen, und so kämpft er für die obligatorische Bezahlung der Vorproben, für die Abschaffung des einseitigen Kündigungsrechtes der Direktoren und für die Regelung der Kostümfraße zu Gunsten der Bühnenmitglieder. Das Material, das er in seinem Buch zusammengestellt hat, ist reichhaltig und interessant und liefert zur Beurteilung des Menschen Rickelt einen schönen Beitrag. Man fühlt dem Buch auf jeder Seite an, daß es, wie der Verfasser sagt, aus Liebe, aus heißer Liebe zu seinem Beruf und der wunderbaren Kunst, der dieser Beruf dient, geschrieben ist. Wer Rickelt in seiner persönlichen Wirksamkeit beobachtet, hat denselben Eindruck, auch wenn er nicht mit ihm übereinstimmt.

Er ist äußerlich und innerlich eine starke Natur. Er entstammt einer Försterfamilie und ist jetzt fünfzig Jahre alt. Er ist bereits in der Jugend zur Bühne gegangen und hat sich in den verschiedensten Engagements umgetan. Er war auch lange Zeit in Amerika, unter der Direktion der Gebrüder Rosenfeld. Später war er am Schillertheater Regisseur, und vor vielen Jahren kam er dann zu Brahms. Seine Bedeutung als Schauspieler ist nicht überwältigend, sein Rollensach und seine Begabung sind begrenzt, aber er ist auch in der Kunst ehrlich. Wichtiger ist seine Tätigkeit als Lehrer, in der er sehr geschätzt wird, und in der auch Brahms viel von ihm hielt. Er gibt unbemittelten Talenten oft ohne Entgelt Unterricht, aber er weist Leute, die kein Talent haben, auch dann ab, wenn sie ihn honorieren.

In der Bühnengenossenschaft hat er eigentlich niemals eine Stellung innegehabt. Er hat sich niemals dazu gedrängt, nach außen durch ein Amt Geltung zu bekommen, oder sich für seine Tätigkeit bezahlen zu lassen. Er war stets in der Opposition, aber seine Opposition war nie unfruchtbar. Er ist für seine Ideen von jeher energisch und erfolgreich eingetreten. Er ist der eigentliche Gründer des Rechtsschutzbureaus und der ungewöhnlichen wichtigen Organisation der Bezirksverbände. Man kann wohl sagen, daß von allem, was die Genossenschaft in den letzten Jahren erreicht hat, drei Viertel auf die Tätigkeit Rickelts zurückgeführt werden muß — auf diese unoffizielle Tätigkeit. Denn nur dem Rechtsschutzbureau gehört Rickelt als Obmann an. Wenn er in der letzten Genossenschaftsversammlung das Amt des Vizepräsidenten übernommen hat, so geschah das sicher lediglich, um Wissen gegen alle Angriffe zu decken. Ich bin überzeugt, daß er nach kurzer Zeit sein Amt niederlegen wird.

Ich bin aber ebenso überzeugt, daß seine Tätigkeit als Vizepräsident der Genossenschaft große Vorteile bringen würde. Ein so energischer Mann kann vielerlei durchsetzen. Beim Tode des Prinzregenten Luitpold hatte die bayerische Regierung eine sieben-tägige Landestrauer angeordnet. Nach den Bühnenverträgen wären die Mitglieder danach sieben Tage ohne Bezahlung geblieben. In Abwesenheit Nissens telegraphierte Rickelt nach München an den Minister und erreichte, daß die Trauer auf drei Tage beschränkt wurde. Ebenso eifrig zeigte er sich, als es galt, die Ehre der Bühnenmitglieder gegen die Begründung des bekannten erfurter Urteils zu verteidigen. Er wandte sich sofort an den Justizminister und erzielte gleichsam eine Ehrenrettung für seinen Stand. Er ist jetzt dabei, für die Genossenschaft eine eigene Stellenvermittlung zu organisieren. Dadurch könnte das Geschäft der gewerbsmäßigen Theateragenten, welches unglaublichen Schaden anrichtet, vernichtet oder verbessert werden. Dieser Rickelt ist ein durch und durch produktiver Mensch. Man muß für ihn sein.

Reichstheatergesetz / von Richard Treitel

Anfang Dezember 1912 ist ein unverbindlicher Entwurf zu einem Reichstheatergesetz vom Staatssekretär des Innern den beteiligten Verbänden zugegangen. Er ist ein überaus erfreuliches Zeichen der großen Sympathie, die man den Bühnenangestellten in amtlichen Kreisen entgegenbringt. Ich glaube nicht, daß ich mich irre: Ich sehe im ganzen Entwurf die sachkundige Hand des Herrn Oberregierungsrat von Glaserapp, dem die Bühnenangestellten zu größtem Dank verpflichtet sind.

Der Entwurf regelt nicht alles, was die Interessenten angestrebt haben. Er enthält aber so viel Gutes, daß man nur wünschen kann, er möge so, wie er ist, oder in ähnlichem Geiste ausgeführt zum Gesetz werden.

Der Entwurf sieht die Regelung des öffentlichen Theaterrechts vor und zwar in der Form der Abänderung der Gewerbeordnung. Ein Teil des Entwurfs beschäftigt sich alsdann mit den privatrechtlichen Verhältnissen des Theaters und Varietés.

Für die einschneidenden Neuerungen des öffentlich-rechtlichen Teils sind die Erfahrungen der letzten Zeit ausgiebig verwertet. Konzessionsbewerber werden nicht mehr nur daraufhin geprüft, ob sie den Besitz der zu einem Bühnenunternehmen erforderlichen Geldmittel nachweisen können. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß dieser Besitz oft sehr fragwürdiger Natur war:

daß ein großer Teil der zum Betrieb des Bühnenunternehmens aufgenommenen Darlehn mit Wuchenzinsen bezahlt werden mußte, ein andrer Teil von Schauspielern herrührte. Jetzt kann geprüft werden, ob die erforderlichen Mittel wirkliches 'Eigentum' der Bewerber sind.

Ferner soll der Bundesrat Vorschriften darüber erlassen können, in welcher Weise die Bühnenunternehmer ihre Bücher zu führen, und welcher polizeilichen Kontrolle über den Umfang und die Art ihres Geschäftsbetriebes sie sich zu unterwerfen haben. Nach Maßgabe dieser Vorschriften soll die Konzessionsbehörde jederzeit berechtigt sein, sich aus den Büchern über den finanziellen Stand des Theaters zu unterrichten. Es ist vorgeesehen, daß die Konzessionen zurückgenommen werden können, wenn sich aus einer solchen Büchereinsicht ergibt, daß die finanzielle Zuverlässigkeit nicht mehr vorhanden ist.

Zur Sicherstellung der Forderungen der Angestellten wird eine Kaution verlangt. Schon jetzt hat die Berliner Polizeibehörde solche Kautionen verlangt, obwohl sich für dieses Verlangen aus dem § 32 der Gewerbeordnung eine Begründung schwer ergab. Sie hat sie in allen Fällen gefordert und damit einiges Gute für die Schauspieler gewirkt. Der rechtlich zweifelhafte Zustand soll jetzt eine ordnungsmäßige rechtliche Grundlage erhalten.

Wenn aber die finanzielle Zuverlässigkeit nach dem neuen Entwurf viel schärfer als bisher, wenn wirklich die ganze finanzielle Gebahrung des Konzessionsbewerbers aufs Eingehendste geprüft wird, dann wird die Hinterlegung von Kautionen vielleicht überflüssig sein. Ich verweise für diesen Punkt auf Ausführungen, die früher an dieser Stelle gemacht worden sind. Derartige Kautionen schwächen das Betriebskapital und haben auch sonst ihre Schattenseiten. Sie sind allzu sehr geeignet, eine scharfe Prüfung der finanziellen Zuverlässigkeit des Bewerbers zu hindern, weil man sich sagt, daß im äußersten Falle ja immer eine Kaution da ist. Die Kaution kann verhältnismäßig immer nur gering sein. Sie beträgt üblicherweise den Betrag oder den doppelten Betrag des Monatsetats. Es ist dies zwar auch eine Sicherung der Schauspieler. Mir erscheint aber erheblich wertvoller, daß die Zuverlässigkeit in geschäftlichen Dingen so weitgehend wie möglich geprüft wird. Es liegen darin viel bessere Garantien für die Schauspieler als in der Kaution.

Es wird fernerhin zu erwägen sein, ob der Nachweis der sittlichen Zuverlässigkeit in § 32 beibehalten werden soll. Mit Rücksicht auf den Fall Zickel wird die Behörde vielleicht abgeneigt sein, diesen Punkt fallen zu lassen. Der Ausnahmefall kann

es aber eigentlich nicht rechtfertigen, daß dieses **privilegium odiosum** bestehen bleibt.

Eine besondere Verg Elwinski ist ebenfalls in den Entwurf hineingekommen. Sie sagt: „Der Bundesrat ist befugt, über den Geschäftsbetrieb der Personen, die gewerbsmäßig die öffentliche Aufführung von Bühnenwerken vermitteln, Vorschriften zu erlassen.“ Auf diesem Wege sollen die Geschäftsübungen, die der berliner Verleger Elwinski (Felix Bloch Erben) eingeführt hat, beseitigt werden. Es handelt sich um das ausreichend bekannte Koppelsystem beim Abschluß von Verträgen über Bühnenwerke, wonach die Bühne, die einen Schläger erhalten will, so und so viele nicht gangbare Werke von Autoren des gleichen Verlages mit in Kauf nehmen muß. Gegen diese Vorschriften werden die Theaterdirektoren kaum etwas einzumenden haben. Es wird auch vielleicht geregelt werden, inwieweit es zulässig ist, daß ein Verleger einem Theaterdirektor gewisse Schauspieler aufopfroniert, die in neuen Bühnenwerken bestimmte Rollen zu spielen haben.

Bei einer neuen Verg Dernburg handelt es sich darum, daß die Ortspolizeibehörde befugt ist, solche gewerbsmäßigen Musikaufführungen zu untersagen, durch die eine erhebliche Belästigung der Nachbarschaft herbeigeführt wird. Man hat bei diesem Paragraphen wohl in erster Linie an den Streit des Staatssekretärs Dernburg mit der Lunapark-Gesellschaft gedacht. Es kommen aber auch alle jene Fälle in Betracht, wo übergroßer Lärm von Drehorgeln und ähnlichen Instrumenten auf Nummernplätzen die Nachbarschaft zu wiederholten Eingaben an die Polizei veranlaßt hat. Nur erscheint die Fassung des Paragraphen nicht glücklich. Wenn sie bestehen bleibt, könnte dem Paragraphen eine Ausdehnung gegeben werden, die nicht erwünscht ist. Man denke an Gartenkonzerte und an Musikveranstaltungen in Cafés und Restaurants, die die Nachbarn ebenfalls manchmal stören. Die beteiligten Kreise, insbesondere die Musiker, werden sich gegen diesen Paragraphen in der jetzt vorliegenden Form wenden.

Schließlich sieht der Entwurf vor, daß Musik- und dramatischer Unterricht von behördlicher Erlaubnis abhängig gemacht wird. Die Bestimmung ist sehr zu begrüßen; sie entspricht einer Forderung der beteiligten Kreise und wird geeignet sein, dem Zulauf zur Bühne und aufs Proodium Einhalt zu tun. Es wird sich empfehlen, auch den Betrieb von Variété- und Soubretten-schulen von einer polizeilichen Erlaubnis abhängig zu machen.

Ueber den privatrechtlichen Teil des Gesetzentwurfes wird in der übernächsten Nummer berichtet werden.

Notizen / von Christian Morgenstern

Wie die Gefahr des Tauchers der Tintenfisch, so des Grüblers die Melancholie.

*

In einer nicht ganz natürlichen Redeweise liegt eine Gefahr für den Sprecher wie für den Hörer. Das gilt vom persönlichen Verkehr wie von dem mit der Öffentlichkeit. So gibt es, zum Beispiel, Menschen, welche immer ein wenig ironisieren. Sie nennen alles nicht so sehr beim Namen, als bei irgend einem Spitz- oder Uebertönen. Damit wirken sie oft kurzweilig, öfter aber demoralisieren sie, ob auch nur um einen Schatten, sich wie den andern.

*

Für den Trägen gibt es nichts Aufreizenderes, als die unaufhörlich fortschreitende Zeit. Er fühlt, wie sie über ihn hinweggeht, und stammelt ihr in dumpfem Ingrimm seine Verwünschungen nach.

*

Mancher wird die ihm so bequeme Toppe des Materialismus mit nichts vertauschen wollen; es geht ihm, wie er sagt, der Sinn für — Feierlichkeit ab.

*

Es ist bekannt, wie viele verlorene Nadeln sich täglich auf Weg und Steg finden lassen. Im äußersten Gegensatz hierzu würden, gesetzt, auch geistige Dinge könnten in solcher Weise verloren gehen, täglich wohl kaum Ein Paar Schouklappen gefunden werden.

*

„Hat die Religion eine Zukunft?“ So gut, wie derjenige, der so fragt, eine Zukunft hat, in der er, wie zu hoffen steht, solchen Fragestellungen entwachsen sein wird.

*

Das ist das Fruchtbarste am großen Menschen, daß sein Anblick den, der ihn langsam zu erkennen beginnt, bis in den Tod hinein beschämt. Eine Erfahrung, von welcher aus dem Menschen klar werden kann, was ein — Gott für ihn sein kann, wenn er sich wirklich in ihn versenkt.

*

Der Mensch wird im allgemeinen unterschätzt.

*

Habe die Gabe der Unbestechlichkeit. So sehr auch Liebe für dich Partei ergreifen mag: Dein Sein gilt, nicht dein Schein.

Schauspielerübernahme

Antworten auf eine Umfrage

Max Martersteig

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die Forderung der Polizei, bei der Uebernahme eines verfrachten Theaters die Schauspieler mit in Kauf zu nehmen, unsinnig ist. Die Schauspieler im Falle eines Bankrotts oder einer Liquidation sicher zu stellen, fordert die Polizei ja eine Kaution, die, wenn ich nicht irre, in Berlin die Höhe von zwei Monatsgagen beträgt, und reserviert diese Bürgschaft ausdrücklich für Forderungen an Gagen! Wenn die Initiative des Theaterleiters, sich sein Personal nach seinem Kunstverständnis und seinen Bedürfnissen auszuwählen, unterbunden werden soll, so wäre es ja viel richtiger, wenn die Mitglieder eines verfrachten Theaters einen Direktor engagierten und für diesen ihrerseits Kaution bei der Polizei hinterlegten.

Albert Bassermann

Wer geistig so schlecht fundiert ist, daß er mit einem zu übernehmenden Ensemble (Oper oder Schauspiel) nichts anzufangen weiß, soll nicht Theaterdirektor werden. Wir wollen pessimistisch sein und sagen: dieses Ensemble bringt dem Leiter nichts ein, sondern es verursacht ihm, je nach seinem Grips, große, mittlere oder kleine Kosten. Wer pekuniär so schlecht fundiert ist, daß er diese großen, mittleren oder kleinen Kosten bis Ende der Saison nicht aufbringen kann, soll erst recht nicht Theaterdirektor werden. *Videant consules!* Und danken wir ihnen einstweilen für die Verfügung der Zwangsübernahme.

Richard Schulz

So außerordentlich anerkennenswert und liebenswürdig das Bestreben des Polizei-Präsidiums ist, die Mitglieder eines zu Grunde gegangenen Unternehmens nach Saumlichkeit vor Verlusten und Engagementslosigkeit zu sichern, wird doch andererseits wieder dem neuen Direktor durch die Verpflichtung, die engagementslosen Mitglieder seines Vorgängers unter gleichen Bedingungen zu engagieren, eine große Verbindlichkeit auferlegt, die sehr oft das neue Unternehmen auf das Schwerkste gefährdet.

Gerade in den jüngsten Fällen hat sich gezeigt, daß Direktoren eine Anzahl von Mitgliedern engagierten, die sie zum regulären Theaterbetrieb gar nicht nötig hatten, oder die den berliner Ansprüchen nicht genügten. Muß nun der Nachfolger ein solches Personal vollzählig übernehmen, so ist er ja gar nicht im Stande, sein Unternehmen auf eine gesündere und richtigere Basis zu stellen als der Vorgänger.

Es kann ferner vorkommen und ist vorgekommen, daß der neue Direktor das Genre des Theaters ändern will, daß er in einem Theater, das bisher Schauspiele gegeben, nunmehr Operette pflegen will. Angenommen, daß er mit diesem neuen Genre reüssieren könnte, so würde ihm doch die Möglichkeit des pekuniären Erfolges vollständig genommen, wenn er außer seinem neuen Operetten-Perjonal auch noch die Gagen für das zurückgelassene Schauspiel-Perjonal seines Vorgängers bezahlen müßte.

In beiden Fällen wird die ehrlich gemeinte Menschenfreundlichkeit des Polizei-Präsidiums den erneuten Ruin des Unternehmens zur Folge haben.

Es ist auch nicht recht erklärlich, warum gerade dem Schauspieler, welcher durch den Bankrott eines Unternehmens seine Stellung verliert, von den Behörden auf Monate hinaus sein Einkommen sicher gestellt werden soll. Es passiert ja leider in allen Berufszweigen, in großen industriellen Unternehmungen, im Kaufmannsberufe, bei Beamten und in andern Instituten, daß durch den Bankrott der Unternehmer eine Unzahl gebildeter, tüchtiger und fleißiger Leute plötzlich stellungslos werden, welche viel schwerer als die Schauspieler eine neue Stellung erlangen können, ohne daß die Behörden für sie Sorge tragen.

Der beste Ausweg scheint mir der zu sein, daß, wie im Komödienhaus, das Perjonal, so lange die Geschäfte es zulassen, auf eigene Rechnung mit einer Fortkonzession weiter spielt. Gestalten sich die Einnahmen jedoch so, daß der Betrieb die laufenden Speisen nicht deckt, dann möge das Polizei-Präsidium einer Weiterverpachtung an einen neuen solventen Pächter auch dann kein Hindernis in den Weg legen, wenn dieser sich nicht zur Uebernahme des ganzen Personals verpflichtet.

Paul Bloß

Die Uebernahme des Personals bei einem Theaterkrach darf keinem Direktor als ein Zwang zugemutet werden, nicht aus künstlerischen, und auch nicht aus geschäftlichen Gründen.

Josef Giampietro

So direkt generalisieren läßt sich das nicht: daß jedes Theater durch die Uebernahme der Mitglieder an der Gesundheit verhindert wird. In den meisten Fällen ist der Direktor in vielem gehindert, wenn er alle Mitglieder übernehmen muß, besonders, wenn es solche sind, die nur einer Geldeinlage und nicht ihrem Talent ihr Engagement verdanken. Das Geld ist weg — die Talentlosigkeit bleibt. Ueber die Schädigung der „Schauspieler“ kann ich schwer mitreden. Ich halte nicht alles für Schauspieler, was sich so nennt und so genannt wird. Ich denke aber: ein guter Schauspieler wird gern übernommen — es gibt ja nicht so viele.

Hans Land

Nach meiner Meinung ist es eine böse Härte gegen einen Direktor, ihn bei Uebernahme eines soeben verfrachteten Theaters zu zwingen, in die Schauspielervertrakte einzutreten. Zum Schutz der Darsteller ist die polizeilich hinterlegte Kaution bestimmt. Man schützt die Schauspieler — auf längere Zeit wenigstens — durchaus nicht, wenn man den neuen Direktor in eine neue Pleite dadurch jagt, daß man ihm Darsteller aufzwingt, die er nicht brauchen kann.

Mary Dietrich / von Herbert Ihering

Mary Dietrich ist mit der Hestigkeit eines Wunders berühmt geworden. Aber längst vor ihrer Penthesilea ergriff die herbe Abgefehrtheit ihrer Helena. Die gehaltene Melodie einer schmerzlichen Stimme, die unberührte Hoheit einer adeligen Gestalt, das strenge, tiefe, dunkle Gesicht, über dem es noch wie ein Schimmer von Kindlichkeit lag, gehörten der Iphigenie. Hier war Keinheit, Menschentum und Priesterthum. Hier war Erinnerung, Sehnsucht und Versunkenheit. Hier war Glaube. Und aus einem gequälten Aufzucken der Stimme, aus einem starrerem Blick der Augen, einem unterdrückten Beben der Schultern kündigten sich Visionen und Verzückungen an. Ihre Gesichte haben Mary Dietrich emporgerissen. Wenn sie mit knabenhaft schlanken Beinen als Penthesilea, gebräunt von Lust und Steppenwind, über die Heide jagte, atmend hingeegeben an Sonne und Licht und die spielende Kraft der eigenen Glieder, so hoben sie ihre Ekstasen erst in ihre innere Welt. Aufgestört taumelte sie empor und erschrak vor der zerstörenden Macht der Gefühle. Die Lieblichkeit des an das Dasein lächelnd verlorenen Antlitzes zog sich schmerzlich zusammen, die Augen schienen sich gegen die Höhlen zu kehren, der Körper wand sich im Krampf, und das Organ schlug stürmisch hin und her. Aber die seherische Begeisterung brach aus der Starrheit des Uebergangs königliche Gebärden frei. Unter dem Zwang prophetischer Erleuchtung gibt sich ein herber, sich verwahrender Körper bis zum Letzten aus. Der Kopf wirft sich zurück, die Arme greifen hinauf, der Leib bebt unter Lasten, die Beine schreiten im Takt, heben sich, stemmen sich. Die Stimme steigt an, schwillt, schleudert sich aus gepreßter Lage in strahlenden Glanz. Und Schmerzen werden als brennende Opfer den Himmlischen dargehalten, oder als leuchtende Flammen den Irdischen vorangetragen.

In Mary Dietrich steigern sich Rähmungen zu rhythmischen Spielen, verbrennen sich Erlebnisse zu religiösen Ekstasen. Persönliche Gefühle gehen auf in allgemeine Begeisterung. Leiden stürzen aus ihr heraus, um Paniere für andre zu werden. In Mary Dietrichs Gesichten ist ein Werben und Rufen, ein Warnen und Verdammen. Sie würde die Jungfrau von Orleans sein. Sie war Kassandra. Ihr verwundetes Organ zersprang wie unter furchtbaren Qualen, ihr Körper zerriß sich, um die Stimme des Gottes aus sich heraus zu lassen. Und doch zittert im Bort ihrer priesterlichen Rede die kindliche Ergebenheit in eine höhere Sendung. Vor die letzten Fanfaren ist ein Zögern gesetzt, ein Einhalten, ein keusches Erschauern. Ein Gefühl der Unwürdigkeit, des Begnadetheins. In Mary Dietrich lebt die deutsche Frömmigkeit des Mittelalters: Innigkeit und Fanatismus, Demut und Stolz. Mary Dietrich ist Nürnberger Madonna, Burgherrin. Dürer hätte sie gemalt und Schwind.

Die Jungfräulichkeit dieser Kunst sträubt sich vor erotischen Rollen. Geschlechtliche Raserei wird religiöse Bejessenheit. Verführungskünste werden heiliger Zwang. Judith biegt ihren Leib in wollüstigen Stellungen, aber es sind Stellungen. Und die Stimme brandet so schmerzlich rein, daß sie fernhält und nicht verlockt. Mary Dietrich setzt den Glauben für die Liebe. Die sinnliche Erragung der Basmath im Urteil des Salomo löst sich im taktmäßigen Aufwärts- und Niederwerfen, im Aufbäumen und Zusammenstürzen des Körpers, im bildhaften Verschränken und Befreien der Arme in die rhythmischen Gebärden einer Kultusdienerin. Sexuelles Stammeln wird zu Hymnen an das Leben als an eine göttliche Kraft. Wenn aber erotischer Taumel nicht in Begeisterung, sinnliche Verwirrung nicht in Verzüdung eingehen kann, wird Mary Dietrich unsicher. Sie sinkt in sich zusammen, verliert Körper und Stimme und gehorcht sich selbst nicht mehr.

Mary Dietrich ist eine Verkünderin, keine Gestalterin. Sie muß sich hingeben können an ihre Gesichte. Ihre Kunst ist Strom. Sie ist Erhöhung ihrer selbst, Befreiung, Lebenserjag, Religion. Wenige dürfen wie Mary Dietrich dem Walten innerer Kräfte vertrauen, wenige wie sie sich ihrer Entrückung und Begeisterung schenken. Diese Begeisterung ist nicht versiegender Marsch, sie ist marternde, unterjochende, treibende und dann erst freigebende Kraft. Mary Dietrich steht wieder am Anfang der Kunst, als Priester, Seher, Dichter und Schauspieler eins waren. Mary Dietrich ist Prophetin. Ihr Sprechen ist Zungenreden. Ihr Schreiten rhythmischer Tanz.

Probe bei Reinhardt / von Hans Winand

Sinter der schwarzen Formlosigkeit des leeren Parketts leuchtet es auf der Bühne. Irgendwoher aus dem Unsichtbaren kommt dieses bleiche, weißliche Licht. Denn die Rampenlichter schlummern. Wo sonst ihr Schein Menschen und Dinge umfängt, glüht heute ein warmes, goldgelbliches Leuchten. Auf kleinen Tischen werfen kleine Glühlampen kreisrunde Lichtschimmer auf weißes Papier und weiße Menschenhände. Auf dem Halbdunkel der Vorderbühne bewegen sich leise die Umrisse sitzender Gestalten. Dort im Winkel lockt ein blasser junger Klavierspieler einem Piano schüchterne Humperdincksche Märchenmelodien ab. An einem Tischlein sitzt der Kapellmeister; er macht Notizen. Die Souffleuse, für den Laien sonst die Mystisch-Unsichtbare, thront heute höchst sichtbar in der Mitte der Vorderbühne. Die beiden Herren daneben, die eifrig notieren, sind die Inspektanten. Der eine deutet mit der Hand auf irgendeine Lücke, wo im Hintergrund die Bühne sich in einen Urwald von Brettern und Balken verliert. Eine Wanduhr steht dort. Man hört sie ticken. Sie hat gutes Organ und eine gute Aussprache.

„Halt!“ Woher kam das? Dort, in der Ecke der Bühne, steht eine kleine bescheidene Estrade: Geländer, Stuhl, Tisch, eine Glühlampe und ein aufgeschlagenes Buch. Der Mann, der hier sitzt, hat sich vorgebeugt. Er spricht fast leise, aber seine Stimme scheint den Raum bis zum letzten Winkel zu erfüllen. „Leiser!“ sagt er. Die Musik entwidete sich aus fernen Glocken. Aus fernen Dorfglocken. „Noch einmal!“ Schritte hallen. Die Bühne wird leer. Ein kleines blondlockiges Mädel, zehn Jahre hoch, kriecht in ein Kinderbettchen. Ein kleiner Junge in das zweite. Hier heißt er Nihil, im bürgerlichen Leben: Lia Rosen. Nihil schläft schon. Der Klavierspieler beginnt. Der Mann, der hier über Schlaf und Erwachen gebietet, beugt sich über das Buch auf seinem Pulte. Sein Kopf kommt in den Lichtkreis der Tischlampe. Man erkennt das Profil Max Reinhardts. Er inszeniert den ‚Blauen Vogel‘.

Das Vorspiel verklingt. Von der Seite kommt eine Schauspielerin. Sie soll das Gemach durchschreiten. Die ersten Worte fallen. Und plötzlich wird für den Zuschauer der Mann dort in der Ecke der Bühne zum Mittelpunkt des Ganzen. Er bewegt sich kaum. Er spricht nicht viel. Er spricht ganz ruhig, spricht mit einer Gelassenheit, wie man sie sonst bei Theaterproben nicht findet; er spricht kurz, und er spricht klar. Es wäre schwer, für das, was er sagt, einen knappen Ausdruck zu finden.

„Man weiß sich kaum zu helfen.“ Irgendein Schauspieler hat die Worte zu sprechen. Und er spricht sie schwer, mit allen Lasten der Verzweiflung behangen, ein Bittern in der Stimme, ratlose Trauer im Ton. Aus dem schlichten Satz wird ein ganzes Trauerspiel, das sich vordrängt, die harmlose Märchenstimmung zerreißt und eine Redensart in einen Wasserfall tragischer Leidenschaft verwandelt. Der Regisseur sagt nur: „Nicht so sentimental“. Und spricht die Worte vor. Er spricht sie als Vorbild, und er spricht sie auch vorbildlich. Der ganze Land von Pathos ist verschwunden. Aus Verzweiflung wird das leichte Achselzucken lächelnder Resignation. Der Darsteller versucht, das nachzusprechen. Noch erreicht sein Tonfall nicht die erstrebte Färbung. Aber bis zur Aufführung wird er noch zwanzigmal die Worte wiederholen. Und mit jeder Wiederholung wird er der Schlichtheit um eine kleine Nuance näherrücken. Schwieriger ist es, die Replik zu modulieren. Das sind nur drei, vier kurze Silben, die flüchtig vorübergleiten sollen wie ein freundliches Nicken. Hier trotzt das spröde Organ des Sprechers der Absicht des Regisseurs. Zweimal, dreimal wird der Satz vorgesprochen und wiederholt. Es ist seltsam: der Ton nähert sich fühlbar dem aufgestellten Modell; aber die Gefühlsfarbe vermag der Darsteller nicht zu geben. Er soll schmucklose Einfachheit sein: und seine Stimme verliert nicht das Gepreßte, verliert nichts von der Schwere, die den Sinn der Worte und die Stimmung des Augenblicks fälscht und verneint. Wieder spricht der Regisseur die Worte vor. Seine Stimme ist um nichts gespannter geworden. Vergebens pocht die Ungeduld an dieses Wesen. Es bleibt ruhig, freundlich, knapp und sachlich. Unererschöpflich scheint diese musterhaft temperierte Geduld, die Ruhe und Sicherheit ausstrahlt, weil sie Ruhe und Sicherheit keinen Augenblick opfert. Und während ich im Dunkel meines Winkels die Lippen aufeinanderpresse, weil die Erregung dieses zähen Ringens um den rechten Tonfall meine Nerven spannt, ergänzt Reinhardt den Satz durch einen Vergleich aus dem Leben. Er gibt eine Umschreibung des gleichen Sinnes im Werktagsgleid der Alltagssprache, einer Redensart, die gar nicht anders als anspruchslos vorgebracht werden kann. Und über diese Brücke kommt der Darsteller dazu, sich der Suggestion seiner ersten Formulierung zu entwinden. Man spürt ihn förmlich mit beiden Händen die helfende Hand ergreifen: und als er zum vierten Mal das Wort wiederholt, ist die Tonfarbe fast erreicht.

Aber noch ist dem Wort die begleitende Gebärde nicht gefolgt. Der Gestus ist steckengeblieben. Er verharrt in der alten Schwere, die weit über das Format der dargestellten Empfindung

hinausgreift. Zwischen der Gewalt der Bewegung und dem neuen Tonfall klappt nun ein Widerspruch, der in seiner Härte fast aufreizend wirkt. Der Gestus muß dem Worte vermählt werden. Der Regisseur bewahrt seine unerschütterliche Ruhe. Er läßt die Stelle nicht endlos wiederholen. Mit einer leichten Bewegung der Schulter und des Kopfes deutet er an; wieder begleitet ein illustrierendes Wort aus dem Alltag die Erklärung. Und diese Erklärung ist schlagend. Ihre psychologische Gradlinigkeit läßt keinen Irrweg zu. Man kann den Gefühlswert des gesuchten Gestus nicht eindeutiger und nicht anspruchloser umschreiben. Nur ein Weg bleibt hier offen. Und mit dem Augenblick, da er beschritten wird, ist er auch zurückgelegt. Endlich! Aber keine Pause befreiten Aufatmens bleibt. Kein überflüssiges Wort der Billigung fällt. Schon hat der Partner sein Stichwort aufgegriffen. Wort um Wort, Satz um Satz, Gebärde um Gebärde werden so von dem Mann am Regiepult aus individueller Vereinsamung gerissen, geformt, gesteigert, geglättet, vertieft, bis alles dem Tempo und der Tonart des Ganzen gehorcht. Wort um Wort, Gestus um Gestus: ganz wörtlich genommen. Kein lautes Wort fällt. Keine Gebärde der Ungeduld, wenn Wunsch und Erfüllung immer wieder dissonieren. Man hat keine Zeit zu privaten Temperamentsentladungen. Man hat auch keine Zeit zu Zensuren. Kein Einwand hat den Tonfall eines Tadelz, kein „Weiter!“ den Klang des Lobes. Nur hin und wieder, bei einer gelungenen heitern Episode, zeigt ein leises, fast kindliches Schmunzeln in den Mienen des Regisseurs, daß die zäh gesuchte Wirkung Wirklichkeit geworden. Aber selbst dieses Lächeln spricht weniger von der Befriedigung des Regisseurs als von der Heiterkeit eines überzeugten Zuhörers. Der Regisseur beugt sich dem von ihm erweckten Werke und nicht dem Erfolge seines Wirkens. Er wird nun genießender Zuschauer: und erntet darin, in flüchtigen Minuten, den kostbarsten und edelsten Triumph seines Wirkens. Ein kurzer Trost für die bittere Selbstbeurteilung, die immer wieder kommen muß, wenn hier und dann dort das Material versagt und den Weg zum Gewollten nur halb zurücklegt. Denn hier spürt man es: Regieführen heißt: sich bescheiden lernen.

Man muß Proben in manchen Theatern gesehen haben, um die seltsame Atmosphäre dieser Arbeit Reinhardts zu würdigen. Nur diese fast unpersönliche, zähe, lärmlose Hingabe an die Aufgabe kann eine so zähe, lärmlose und gerade in ihrer Ruhe fruchtbare Probenarbeit ermöglichen. Niemand markiert: alles spielt mit der Rückhaltlosigkeit einer regelrechten Aufführung. Alle Darsteller sind nur freiwillige Werkzeuge zur Aufrichtung des gemeinsamen Werkes. Jede persönliche Wertung verschwindet.

„Enjoldt, mehr nach vorn!“ Das Wort fällt mit dem gleichen ruhigen Tonfall wie der Satz, der einer Choristin zum dritten Mal die Art ihrer Armbewegung vorschreibt. „Köjen, schneller zum Fenster!“ Es gibt keine Damen und Herren, es gibt nur Mitwirkende. Und die Komik mancher Situationen wird von keinem empfunden, so lange sie noch im Werden ist. „Hier mehr Pathos, Diegelmann.“ Aber die erreichte Wirkung wird erst belächelt, wenn sie später bei der Wiederholung der Szene zum zweiten Male voll aufblüht. Nur Arnold, der als Hund auf allen Vieren umherkriechen muß und sich eifrig im Snurren und im Wauwau-Bellen übt, entseßelt eine leise Heiterkeit, als er auf einen Drohruf der Fee mit einem treuherzigen Schweifwedeln erwidern soll. Er hat sich, um seine Köjen zu schonen, Wollklappen zum Kriechen fäuberlich über die Knie gebunden. Und als er nun, auf allen Vieren, nach einem Wauwau milden Protestes, mit der Linken ein herzzgewinnend treuherziges Schweifwedeln markiert, geht doch ein Schmunzeln von der linken Theaterschülerin bis zum Regietisch. Aber das zieht vorüber wie ein flüchtiges, kurzes, frohes Aufatmen inmitten der Arbeit. Drei Sekunden später haunt der Ernst wieder alle Gesichter in die alte seltsam objektive Aufmerksamkeit.

*

Wieviel Uhr? Halb vier? Viereinhalb Stunden ist man, ohne Unterbrechung, am Werke: und noch denkt kein Mensch an ein Aufhören. Und das geht so jahraus, jahrein, gestern wie heute, heute wie morgen. Tag um Tag liegt dort am Regisseurpult unter der kleinen Tischlampe das aufgeschlagene Regiebuch mit den zwischen jedes Blatt angehefteten weißen Seiten. Blatt um Blatt sind diese weißen Seiten über und über mit kurzen kleinen handschriftlichen Notizen bedeckt. Und sie waren es schon, ehe die erste Probe begann. Satz um Satz, Stellung um Stellung, wurden mit knappen aphoristischen Glossen versehen, in denen in kurzen Schlagworten Gefühlstnuance, Tonart, Tempo und Tonfall jeder Replik skizziert waren, noch ehe die Schauspielerei ihre Rollen erhielten. In einem solchen Reinhardtischen Regiebuch steckt eine geistige Vorbereitungsarbeit von Wochen. Und zugleich ein Schatz psychologischer Randglossen, die nur jahrelanger blinder Menschenkenntnis und Menschenbeobachtung entspringen können. Denn im tiefsten Grunde ist das Leben doch der beste und freigiebigste Lehrmeister des Künstlers und damit auch des Regisseurs. Es ist oft geklagt worden, daß in unserm Theaterwesen vom Regisseur zu viel Aufhebens gemacht werde. Man muß ein solches Reinhardtisches Regiebuch sehen und Proben im Deutschen Theater miterleben, um zu glauben, daß der Regisseur Rein-

hardt wirklich in Nachbarschaft des Dichters genannt zu werden verdient. Die allerfeinsten Dinge — und es gibt manche, die meinen, daß diese Dinge in kein Schauspiel gehören — gehen rettungslos auf dem Wege von der Phantasie zur Wirklichkeit verloren. Die Bühne ist Wirklichkeit, und wie weit diese allerfeinsten Dinge in ihr Reich hinübergerettet werden können, ist Kunst des Regisseurs. Eine Tür, die sich rechtzeitig schließt, ein Schritt, der zögert, ein Lächeln, das erstirbt, und ein Wort, das nicht zu langsam verhallt, bergen Zauber und Wirkung eines Schauspiels.

Das Herz des Dichters / von Alfred Polgar

Prolog zu einer Pantomime in drei Bildern

(In der Ewigkeit. Wolkenjalousien und Wolkenprospekt. Der Genius ruht auf einer Wolkenbank. Ein kleiner Engel mit gestutzten Flügeln flattert herein und meldet: „Ein Dichter!“ Der Genius gähnt, lang und tief, dann setzt er sich zurecht und macht eine einladende Geste. Der Dichter tritt ein. Tiefe Verbergung. Der Dichter ist allegorisch ausgestattet mit Leier, blonden Locken und so weiter.)

Genius: Mit wem habe ich die Ehre?

Dichter: Wenn Eure Erhabenheit gestatten, so bin ich ein Dichter. . . . Das heißt: eigentlich der Astralleib eines Dichters. Mein richtiger Kadaver schläft da unten irgendwo und träumt. Kraft dieses Traumes, o Genius, bin ich hier.

Genius: In welcher Sprache dichten Sie?

Dichter: Deutsch . . . ich bin aus Magh-Ranizja.

Genius: Sehr angenehm. Es ist schon recht lange her, seit ich das letzte Mal mit einem deutschen Dichter etwas zu tun gehabt habe . . . Und Sie wünschen von mir? . . .

Dichter (sehr verlegen): Verzeihung . . . meine Bitte ist ein wenig unbescheiden . . . ich bringe sie schwer über die Lippen . . . Auch ist mir der Gaumen wie verdorrt. Dieser Weg durch die Ewigkeit trocknet die Kehle gehörig aus . . . Man geht durch so viel Schweigen . . .

Genius: Ich kann Ihnen leider keine Erfrischung anbieten. Hier trinkt man nur Nektar, und den können Sie erst bekommen, wenn Sie tot sind. Ubrigens . . . die Beklemmungen hängen wahrscheinlich mit Ihrem Kadaver zusammen. Vielleicht liegen Sie schlecht im Bett?

Dichter (aufatmend): Ja, das war es offenbar; jetzt ist mir leichter . . . Es war nur Franziskas Knie, das auf meinem

Magen geruht hat. Sie schläft immer so drollig zusammengekauert.

Genius (frostig): Das Fräulein wird böse sein, wenn es erwacht und nur Ihren Leib vorfindet, nicht Ihren Geist . . . Ich möchte nicht gerne, daß Sie meinetwegen . . .

Dichter:: O bitte, Erhabenheit, keine Sorge! Die junge Dame ist an meine Geistesabwesenheit gewöhnt.

Genius: Also zur Sache!

Dichter (auf die Knie fallend): Großer Geist, ich biete dir für die Zeit meines Erdenwandels die mit allem Raffinement der Neuzeit ausgestatteten Interieurs meiner Seele als Aufenthaltsort an!

Genius: Ich soll in Ihrer Seele Quartier nehmen?

Dichter: Jawohl! Um gottgleich darin zu herrschen! Um Welten und Geschöpfe aus dem Nichts hervorzuzaubern, die ewig dauern werden! Ich will dir einen Thron in meinem Herzen errichten, und du allein sollst König sein. Ich will . . .

Genius (unterbrechend): Einen Augenblick . . . haben Sie Verstand?

Dichter (gefränkt): Was denken Erhabenheit von mir? Ich bin ein ganz und gar unpraktischer Mensch, grenzenlos leichtgläubig, unerfahren, von jedermann zu dupieren, rührend kindlich in meiner ganzen Art, ein Träumer auch im Wachzustande, von einer märchenhaften Schüchternheit im Verkehr mit Menschen und Dingen, ein . . .

Genius: Also kurz, Verstand haben Sie nicht . . . Haben Sie Wiß?

Dichter (sich vom Boden erhebend, fast unwillig): Durchaus nicht, großer Geist. Mein Vater ist Herausgeber einer Anthologie deutschen Humors, mein Großvater war Baß-Buffo . . . Wir verstehen keinen Spaß . . .

Genius: Mein Lieber, ohne den Verstand als Ordner und ohne den Wiß als Lockerer der Ordnung kann ich mich in Ihnen nicht niederlassen. Einmal war ich ohne diese beiden bei Herrn von . . . Nun, ich will keine Namen nennen . . . Kurz, ich war in einer Dichterseele etabliert. Aber was wir mit einander hervorbrachten, war so weich, so schwammig, affektiert und schwulstig, daß die Schriften dieses Herrn schon wenige Jahre nach seinem Tode in allen Mittelschulen des Reiches obligatorischer Unterrichtsgegenstand waren. Ich möchte so was nicht gerne noch einmal mitmachen . . . Haben Sie Talent?

Dichter (mit Verachtung): Nein. Wenn ich das wollte . . . das bekäme ich auf Erden auch. Seit der Emanzipation der

Juden ist es billig wie Brombeeren. Ich aber möchte Genie haben . . . (Mit tiefer Verbeugung) Deshalb bin ich ja hier.

Genius: Sehr schmeichelhaft . . . Also keinen Verstand, keinen Witz und kein Talent . . . Warum vermuten Sie denn eigentlich, daß Sie zum Dichter taugen?

Dichter: Weil ich meine Angelegenheiten für wichtig genug halte, die Nebenmenschen mit ihnen zu belästigen; weil ich eine fürchterliche Angst vor dem Leben habe und doch leben möchte, und kein andres Mittel weiß, aus diesem Dilemma herauszukommen, als eben das der aktiven Dichtkunst . . . Ich möchte riesig gern Weiber verführen, Freunde verraten und dergleichen mehr und aus all dem zur Entlastung meiner Winche schöne, melancholische Gedichte machen. Ich möchte die Schwächen und Infamien meines eigenen Wesens betrachtend genießen und mich in dem Sumpf, in dem mein Ich wurzelt, spiegeln. Ich möchte mich durch den ganzen Berg von Gemeinheiten durchfressen, der dem Lande des Glückes vorgelagert ist, und das Gefressene in der sublimierten Form von Romanen, Theaterstücken und Gedichten wieder von mir geben . . . Zudem bin ich Neurasstheniker, schamlos, indiscret, ein leidenschaftlicher Ubertreiber, ein . . .

Genius: Genug, mein Lieber, Sie haben mich von Ihrer Tauglichkeit zum Dichter überzeugt. Wenn Sie mir gewisse Garantien geben, die ich fordern muß, bin ich nicht abgeneigt, in Ihrer Brust für etliche Zeit Quartier zu nehmen.

Dichter (ekstatisch): O Erhabener!

Genius: Also Punkt Eins: Ich wünsche nicht zu niedrigen Dienstleistungen herangezogen oder in gemeine Beziehungen gebracht zu werden . . . Sie müssen mich demnach vor allem gegen die Belästigungen eines widerlichen Weibes sichern, das mich schon ein paar Mal in meiner Erdenkarriere bössartig vergewaltigt hat. Ich meine . . . die Geldkalamität.

Dichter: Darüber glaube ich Eure Erhabenheit beruhigen zu können. Ich bin mit zehn Prozent an dem Reingewinn eines Kinotheaters 'Nur für Erwachsene' beteiligt.

Genius: Ihr Idealismus ehrt Sie . . . Sie dürfen ferner in die Brust, in der ich thronen, keinem Weib Einlaß gewähren. Ich bin durch Frauen sehr leicht hypnotisierbar . . . Dann müßte ich wieder, wie so oft schon, meine Kraft an lächerliche und alberne Verklärungsarbeit verschwenden, Gänse in Schwäne umwandeln und ähnlichen läppischen Hofuspokus mehr treiben . . . bis mich der Verstand aus meiner Betäubung reißt.

Dichter: Erhabener Geist, du sollst Alleinherrscher in meinen innern Welten sein . . . (Beiseite) Verzeih, Franziska . . . aber Geschäft ist Geschäft. (Zum Genius) Erlaube, o Genius,

eine neugierige Frage. Ist der Aufenthalt in der Seele einer Frau auch mit so großen Gefahren für dich verbunden?

Genius: Darauf kann ich nicht antworten, weil ich seit Beginn der Ewigkeit noch nie in der Seele einer Frau Quartier gehabt habe . . . Also, wie gesagt, der Verstand und der Witz müssen mit mir kommen. Ohne diese zwei Assistenten kann ich nicht mit Glück operieren . . . (Da der Dichter eine fragende Miene macht) Sehen Sie dort hinten?

Dichter (nach hinten blickend): Jawohl. Ein unendliches Gewimmel von durchsichtigen Figuren.

Genius: Das sind die gebräuchlichsten Abstrakta . . . Dort halten sich auch der Verstand und der Witz auf . . .

Dichter: Wo finde ich den Verstand?

Genius: In dem kleinen Extrazimmer ganz links, wo nur für ein paar Schemen Platz ist . . . Sie wissen ja . . . „Verstand ist stets bei Wenigen nur gewesen“.

Dichter: Und woran erkenne ich ihn?

Genius: Er trägt einen langen Vollbart und dicke Brillen. Er ist überaus kurzichtig.

Dichter: Und der Witz, woran erkenne ich den?

Genius: Den erkennen Sie ganz leicht an seinem schottisch-karierten Kostüm, an seinen floschartigen, hüpfenden Bewegungen und an seinem jüdischen Exterieur.

Dichter (ein wenig degoutiert): Verzeih, o erhabener Geist . . . aber das sind ja geradezu allegorische Figuren.

Genius: Gewiß, mein Lieber . . . Nehmen Sie Anstoß daran? . . . Ich bitte Sie, sich zu erinnern, daß der „Blaue Vogel“ den Nobelpreis bekommen hat.

Dichter (erfreut und beruhigt): In der Tat, das hätte ich bald vergessen . . . Sie waren bei Maeterlinck einquartiert?

Genius (kurz): Ja, einmal, es ist schon ziemlich lange her . . . (Er erhebt sich) Der Morgen kommt. Es ist Zeit, daß Sie sich wieder Ihrem schlummernden Kadaver einfügen . . . Zerfließen Sie jetzt in Dornst. Ich bin bald bei Ihnen.

Dichter: Und woran werde ich die Ankunft Eurer Erhabenheit in meiner bescheidenen Seele merken?

Genius: An einem lebhaften Haarausfall in der Gegend der Schläfen und des Vordersehädels. Sie werden Stirne bekommen . . . (Er macht eine einladende Bewegung. Der Dichter verschwindet hinter einer Wolke. Genius allein) He, Engel! . . . (Der Engel erscheint) Meinen Zauberapparat . . . (Der Engel bringt eine Schreibmaschine) Wenn der liebe Gott nach mir fragen sollte, ich bin beschäftigt . . . in Nagh-Manizja . . . (Er geht ab).

Schmergeburt / von Panurg

Mit Zittern und Zagen
Nimmt man in diesen Tagen
Seine Zeitung zur Hand und klappt sie auf:
Mein Gott, wie ist der weit're Verlauf?
(Nicht etwa: Ist der Saarstreif erledigt?
Sondern:) Hat Palsi die Sache bestätigt?
Hat Spielmann seinen Vertrag betätigt?
Herr Ridelt hat doch bereits versprochen . . .
Und Lehar käme jetzt wirklich in die Wochen?

Zuerst war die Sache wie bei Goethen:
Der Palsi sprach, der Ridelt lief,
Der Spielmann kam . . . aber dann ging's schief.
Und mitten in den Entbindungsnöten
Frug alles bang: Wo in Heiliger Nacht
Wird das Fürstenkind denn zur Welt gebracht?
O Himmel, wo?
In der Nürnberger Straße oder am Zoo?

Bericht'ungen sausen, Seksmaschinen schwißen,
Die Leser waten in Notizen.
Die Waibling, hie Welf!
Orgie im Zeichen des Paragraph Elf!
Und plötzlich plakte in die Chose,
Unvermutet wie alles Große,
Die Nachricht, daß Palsis Geberhand
Bereits dreiundzwanzig Mille Courant
Für den drohenden Säugling geblutet habe.
Ei der Daus!
(Bei Goethe: O wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe.)

Jedoch
Jetzt fragt sich immer noch:
Wie ist es mit Spielmanns Extrahonorar?
Aber Herr Ridelt ist so gut wie bar:
Schreibt, überreicht und lächelt fein.
Der Sänger drückt die Augen ein

Da! Verdammt und zugenäht! wird der Lehar
Mir nichts, Dir nichts erkältet, und zwar
Kann nun wegen Krankheit des Wöchner's das Entbinden
Bis auf weiteres leider nicht stattfinden.

Das ist eine Junst!
Aber siehe, es siegt die Vernunft.
Das Kind wird geboren und zur Taufe getragen,
Gegen die Konfession (einer schönen Seele) ist nichts zu sagen.
Und der ganze berliner Westen
Hat sein traditionelles Taufvergnügen,
Und muß dank dem Fürstenkind sich an den Zeiten
Nicht mit dem leharlosen Christkind begnügen.

Rundschau

Rigoletto

Die südlische Sprache durfte ihr Recht, ihren Reiz behalten.

Und der junge Maestro Guanieri war so behutsam, so zart, so empfindlich für die dunkle Schwermut der Musik. So ganz ohne Rabbia. Wie Toscanini.

Und Piccaver sang den Herzog so edel, so schön, so klangvoll. Manche nannten Caruso. Es ist viel, es sagt alles, daß man ihn nennen darf.

Ein schüchternes Wesen als Wilda, mit viel verheißenden Mitteilen, eines Orchesterbläfers Tochter, Elise Hartmann, gewissermaßen Kind des Hauses, des wiener Operntheaters. So sind seine guten Meister wach. Alles erzittert im Wohlklang.

Und Baklanoff ist als Rigoletto ein Sänger von Gnaden. Wie er Töne steigert und aufrichtet, wie er im samtene Mantel des Zwielichts jeden Atemzug mit der Sicherheit des Vollendeten lenkt, wie er bis ans Ende unmerklich wächst und dann leise zusammenfällt, das ist seine Art und sein Werk. Aber mehr. Er hat Bewegungen, Schritte, Geberden der Abwehr, Verzweiflung wie die russischen Tänzer, und weiß ich nun, daß sie auf den Lehrer Stanislawski zurückgehen. Und auf eine tiefere Kultur, als sie die Schwätzer haben, die täglich von der slavischen Gefahr faseln, wie wenn sie schon oder noch deutsch wären. Zum Reiche Dostojewskis weiten sich die Träume.

Träume, denen Musik erklingt. Musik wie milder alter Wein. bald nur geruhig, bald befeuernd. Musik, in deren Bann du neu verfallst, ein Vielgewandelter; Musik von ewig gleicher Pracht, von ewig heißen Blüten. Und tote Formen

werden wach, Sinnloses offenbart den Sinn. Und, Nord und Süd: dein ist die Erde. Mit Flügeln trägt es dich zur Sonne. Weiße Mauern glänzen, eine blaue Flut schlägt an den Strand. Und nah, im Schatten, blüht der heilige Vorbeer.

Paul Stefan

Griechenland und Ungarn

Dem neuen Lustspiel von Roda Roda und Mehrind sah man nach der „Bubi“-Katastrophe mit Mißtrauen entgegen. Dieses Mißtrauen wuchs sich bei dem Premierenpublikum des münchener Schauspielhauses zu einer Voreingenommenheit aus, die sich nach dem zweiten und dritten Akt in Rissen und Pfeifen entlud. Da ich der Meinung bin, daß der „Skabin aus Rhodus“ damit Unrecht geschah, scheint es mir lohnender, die Vorzüge des Werkes hervorzuheben als die unleugbar vorhandenen großen Schwächen.

„Der Eunuch“ von Terenz hat zu dem Lustspiel Pathe gestanden, und die Idee, einen verliebten Jüngling unter der Maske eines Eunuchen ins Hetärenhaus einzuschmuggeln, ist an und für sich ein ausgezeichnete Lustspiel-Vorwurf. Roda Roda und Mehrind taten ein übriges. Sie machten zur Belebung der Szenerie auch bei Petronius eine Anleihe und führten mit viel Humor und leider mit zuviel Aufwand das Gastmahl des Trimalchio vor. Aus Eigenem stellten sie in das amüsante Milieu den Diogenes hinein, den sie mit Charakterzügen von Peter Altenberg versahen, und den Söldnerobristen Thrasso, einen klugen Bramarbas.

Die Handlung ist kurz diese. Die junge schöne Skabin Vampbila (von Fräulein Nicoletti hübsch gespielt) ist von besaatem Thrasso gekauft worden. Sie flüchtet zu

ihrer Ziehschwester, der herrlichsten Hetäre Melitta (Fräulein Boimode), die Thrasso (Herr Jessen) stürmisch, aber erfolglos begehrt. Denn Melitta liebt Agathon (Herrn von Duniedt). Thrasso erpreßt von Melitta das Versprechen ihrer Gunst, wofür die Hetäre ihre Ziehschwester behalten soll. Agathons Bruder aber, Phidippus (Herr von Moellendorf), hat sich blödsinnig in Pamphila vergafft und kriecht ihr im Gewande des dicken Eunuchen Dorus (von Fräulein Fischer mit Humor und großem Umrang ausgestattet) ins Freudenhaus nach. Während Thrasso in Melittas Hause das Festmahl der Trimalchio veranstaltet, kriecht er sie herum. Schließlich aber stellt sich heraus, daß Pamphila als Kind entführt ward, also eine Freie ist, und nun darf ihr Verführer sie und sein Bruder Agathon ihre Retterin, die schöne Hetäre, heiraten.

Das ist also gar kein übler Stoff, der auch geschickt angefaßt ist, aber dadurch um seine besten Wirkungen gebracht wird, daß die Autoren gar zu eifrig auf Situationskomik aus sind, und auf Kosten des dramatischen Zusammenhangs wichtige Episoden allzuoft einfügen. Auch das mag dem Erfolg geschadet haben, daß das Stück ständig zwischen antizipierendem Lustspiel und offenbachisch moderner Parodie labiert.

Brächtig war die von Claf Gu-branßon besorgte Ausstattung, die den Durchfall allein hätte verhindern müssen. Über die angekündigte Musik von Eugen d'Albert kann ich nichts aussagen. Denn außer ein paar gleichgültigen Flötentönen war keine Musik hörbar. Eine Kritik des Spiels erschöpft sich in den Klammern, die ich den Lustspielfiguren angehängt habe. Herr Pöpler als Diogenes war über die Erträglichkeit hinaus gut.

*

Auch der neuen 'Komödie' des Herrn Ludwig Biro aus Ungarn geschah bei ihrer Uraufführung in den münchener Kammerspielen

Unrecht, indem sie heftig beklagt wurde. 'Der Raubritter' heißt der Schmarren. Henry Bernstein ist Gold dagegen. Ein belangloser Schwankstoff wird mit tragischem Geschwafel gefüttert und die leeren Stellen mit Biroscher Weltanschauung gestopft. Im übrigen entpuppt sich der Hochstapler und Schwadronneur Kurt schließlich als ein wahrhaft smarter Bürger und begründet mit seiner Geliebten Anna eine neue Aristokratie in dem Schlosse, aus dem er die Gräflin Eserhatische Familie mit allerlei Infamien, besonders solchen gegen Anna selbst hinausgeschwindelt hat. Die ganze Geschichte ist zu dumm, als daß sie erzählt zu werden verdiente, und ihre 'Aufmachung' ist mir zu widerlich, um sie zu kritisieren. Über die Darstellung möchte ich mit Rücksicht auf die Schauspieler, die ja sonst oft Schätzenswertes leisten, kein Wort verlieren.

Erich Mühsam

Kurt von der Kreith

Herbert Eulenberg hat seinen 'Halben Helden' umgearbeitet und damit wesentliche Verbesserungen geschaffen. Das Stück heißt vor allem jetzt nach der Hauptperson 'Kurt von der Kreith'. Ein halber Held war Kurt von der Kreith früher; heute ist er ein vollendeter. Früher schwankte er zwischen den Pflichten, die er vom Vater übernommen hatte, die ihm nahezu in Fleisch und Blut übergegangen waren, und die er doch immer wieder als unwahr, als phrasenhaft empfinden mußte — und der Erfüllung seines wahren Willens, seines Triebes nach der Freiheit, dem Fortschritt. An diesem Schwanken ging er zu Grunde: er war nur ein halber Held.

Die Handlung hat sich nicht geändert. Kurt von der Kreith wird auch jetzt noch erschossen, da er sich des Verrats und der Beteiligung an Mord schuldig gemacht hat. Aber er hat den Glauben an

die Wahrhaftigkeit der Wirklichkeit endgültig verloren; er haßt die Menschen und geht gern in den Tod, der ihm die einzige Möglichkeit bedeutet, frei zu sein. Ganz wenige Striche hat Eulenberg gemacht; hinzugefügt hat er so gut wie nichts. Aber es ist ihm gelungen, mit diesen wenigen Aenderungen die Tragödie viel größer zu machen und das Problem zu lösen.

Kurth von der Kreith sehnt sich nach Stärke und Kraftentfaltung, nach einem Glück, das er selbst nicht beschreiben könnte. Er ist willens und fähig, seine Person einer Sache zu opfern, wenn ihn das Opfer glücklich machen kann. Zehn Jahre lang hat er gesehen, daß das Leben des preußischen Offiziers unter dem alten Fritz nur ein Scheinheldentum ist; und doch weiß er, daß das blinde Draufgängertum, das Ausleben und Austollen der Gelüste und der Kräfte für ihn kein Ziel sein kann. Zu beidem hatte er von Natur aus die Fähigkeit und hat sie noch. Da ihn beides gleich miserabel dünkte, ließ er sich früher von den Preußen und seinem Bruder, dem Bandurengeneral, hin und her treiben; nicht er selbst ging in den Tod, sondern das Schicksal schickte ihn in den Tod, ihn, der sehr gerne weiter gelebt hätte. Heute ist es anders. Er ist ein ganzer Held geworden, er hat einen dritten Ausweg gefunden, der ihn zufrieden macht: den Tod.

Das Hoftheater von Gera, das seit mehreren Jahren würdige literarische Ziele anstrebt, hat als erstes Theater in Deutschland das Stück in der neuen Fassung gebracht. Doktor Otto Liebscher, gleichzeitig Dramaturg und Regisseur in Gera, hat mit geringen Mitteln eine wertvolle Vorstellung herausgearbeitet. Man legt in Gera Gewicht darauf, daß auch die kleinen Schauspieler die Dramen, in denen sie auftreten, verstehen und sich den Hauptdarstellern anpassen. Roderich Brndt, der den

Hauptmann Kurt von der Kreith in seinen Zweifeln mit aufsehnlcher Kraft formte, wuchs zum Schluß, da sich der Held zu einem Ziel durchgerungen hat, zu erstaunlicher Größe. Stück und Darstellung übten tiefe Wirkung

Martin Feuchtwanger

Das Fürstenkind

Behar ist sicher ein begabter, vielseitiger und kenntnisreicher Operettenkomponist. Die Fehler aller seiner Vorzüge sind aber, daß er sich selbst nun so furchtbar ernst nimmt, als gelte es nicht leichtbeschwingte Lustigkeit, sondern abgrundtiefe Seelengröße. Aus dieser seiner Anschauung vom Wesen der Operette entsteht dann ein Opus wie dieses „Fürstenkind“, dessen Textbuch einen Mißmach von kaum glaubhafter Scheußlichkeit darstellt. Die „dichterische“ Erschöpftheit Victor Léons gebrauchte noch Motive einer fremden Erzählung, um dieses Eigengewächs hervorzubringen. Was hier ein Nachkomme Fra Diavolos mitsamt seiner organisierten Räubergesellschaft, sowie der Gegenpart, ein unternehmender Kommandant nebst liebender Räubertochter erleben, ist nicht zu schildern. Wie diese Leute aber überdies, in gebundener und ungebundener Rede, sprechen, das vermag eine arme Regensentenfeder nicht wiederzugeben.

Dabei ist es schade um die Fülle von Musik, die so gut gemacht ist, wie nichts von Behar. Ihm hat es die verlogene Sentimentalität offensichtlich angetan, denn in dem überlangen zweiten Akt trieft es nur so aus den Sofitten, und alles muß er dreimal sagen. Verstimmt er hier, so versöhnt er durch kleinere, in sich abgeschlossene Nummern wie den hübschen Marsch im Zwischenakt, den parodistischen Auftritt der Polizisten, die Ausmalung des Bugeunertreibens (frei nach den „Walfüren“) und durch ein wiederum sehr ge-

fühlvolles Walzerlied. Er ist nicht auf der Suche nach dem Schlager, sondern will durch Gediegenheit interessieren. Das gelingt ihm mit seiner Instrumentierung, deren Reiz ein slavischer Einschlag erhöht, auch solange recht gut, bis die Erbärmlichkeit des Buches alles bessere Bemühen nutzlos macht.

Die Trägerin der Titelrolle, Hanna von Granfeld, wirkte gerade durch ihre Unberührtheit außerordentlich sympathisch. Sie

tanzte so heiß, wie auf dem Hofball; in ihrer Stimme aber klingt es verbeizend. Herausfordernder war die Soubrette Grete Freund, deren gesangliches Können recht respektabel ist. Und obgleich Eduard Rosen aus Wien seinem 'Fürsten' kein Leben einflößen konnte, war seine ebenso wie Oscar Brauns Leistung sehr gut, sodaß Victor Balfi zu neuen Operettentaten nur zu ermuntern ist.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Regiepläne

Ariadne auf Naxos

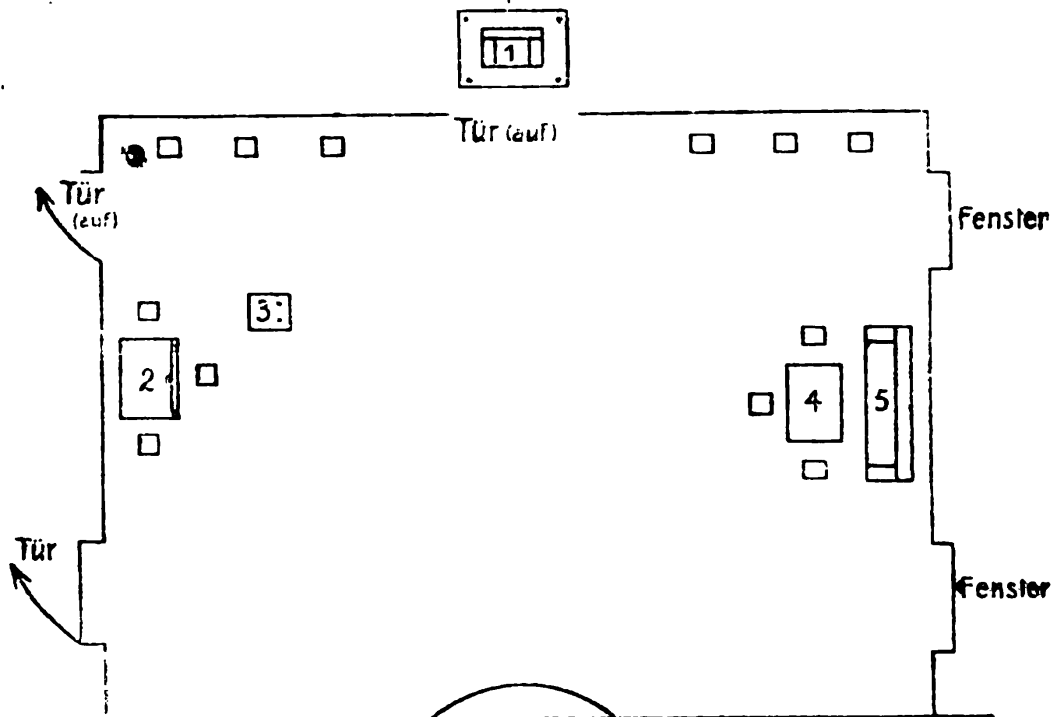
Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal,
Musik von Richard Strauß.

Zu spielen nach dem 'Bürger als Edelmann' des Molière.
Regieplan nach der Aufführung der dresdener Hofoper.

Inszenierung von Regisseur Arthur Holz.

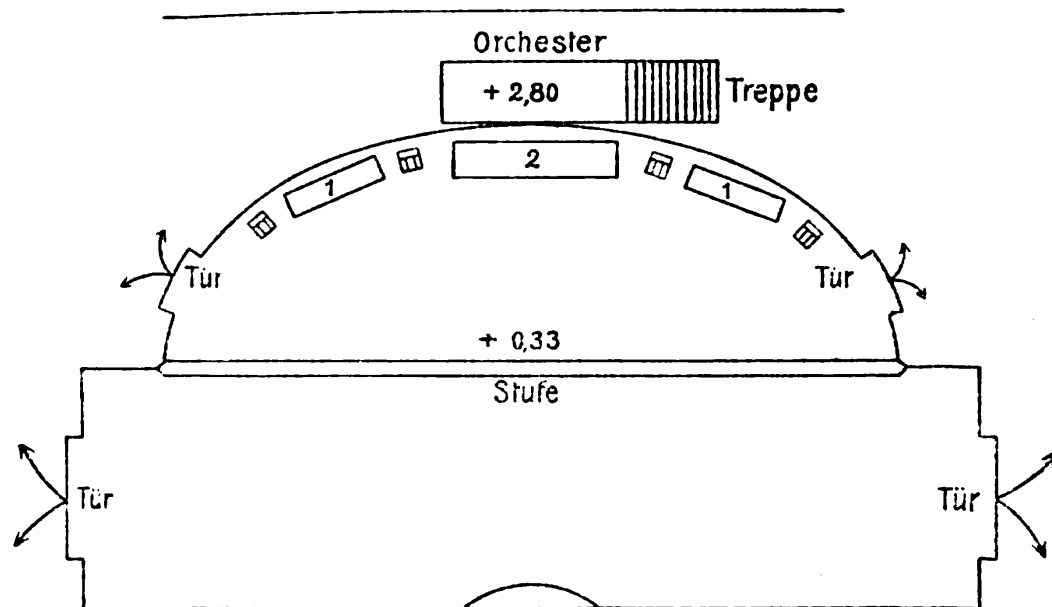
Verlag und Bühnenvertrieb: Adolf Fürstner, Berlin.

Erster Akt



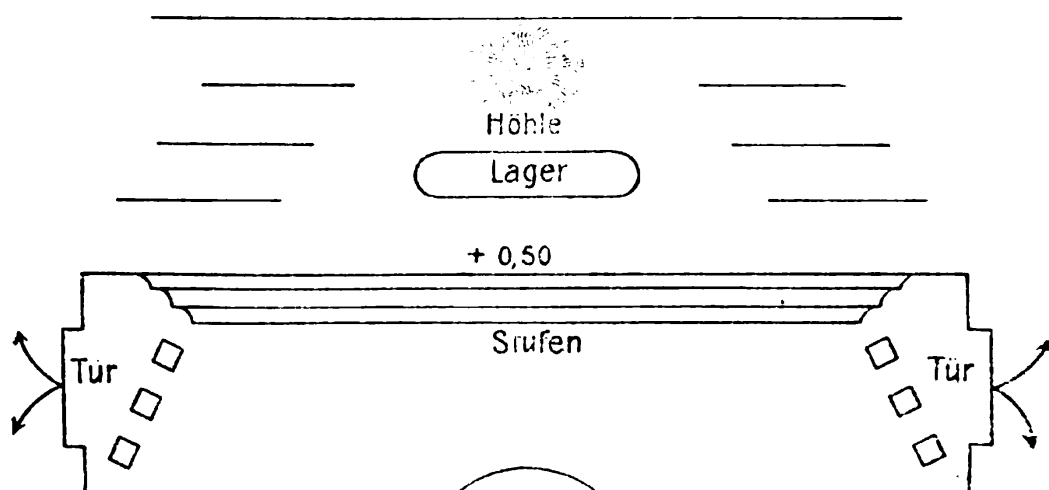
1. Großer Sessel auf einem mit Rollen versehenen Podium. 2. Spinett. 3. Pult mit zwei Leuchtern. 4. Tisch. 5. Sopha und Stühle. Die Mitteltür, sowie die Tür links II stehen während des ganzen Aktes auf. Auf dem Spinett: Noten, Bücher. Auf dem Tisch: Handarbeit, Bücher. In der Schublade des Tisches: Conto-Aufstellung. Auf dem Spinett: Schreibzeug, Notenpapier.

Zweiter Akt



1. Hoher Spiegel mit Consol. 2. Buffet. Anrichte und Buffet reich besetzt mit Schüsseln, Tellern, Pokalen, Gläser, Leuchtern und so weiter.

Dritter Akt



□ Stühle. Auf den Stühlen links sitzen: Jourdain, Dorimene und Dorantes; rechts: Musiklehrer, Komponist und Tanzmeister.

Requisiten

Erster Akt. Noten für die zwei Sängerinnen. Eine Geige für den Tanzmeister. Zwei Rapiere und Fechthandschuhe. Aktentasche für Philosoph. Vier Kartons und vier kleine Taschenspiegel für die Schneider.

Staubtuch für Nicoline. Handarbeit für Frau Jourdain. Kleine Geldrolle (200 Louisd'ors).

II. Instrumente für die Bühnenmusiker (Statisten). Zwei Serbieten für die Küche. Ein reich besetzter Tisch für die Lakaien. Wagen mit Wein für Kellermeister. Blumensträuße für die Blumenmädchen. Messer und Brod für Koch. Suppenschüssel mit Suppe für Küchenchef, Suppenlöffel für Küchenjungen. Schüssel mit Salm, Schüssel mit Hammelteule, Gericht Drossel für Küchenchef. Ein vergoldetes Wägelchen mit einer Schüssel, darauf eine Omelette. Korb mit Scherben für Inspizient. Notenblätter und Manuskript für Komponist und Musiklehrer. Tinte und Feder für den ersten Lakai.

III. Schleier für Ariadne. Britische für Harlekin, Mandoline für Harlekin. Vorgnette für Dorantes und Dorimene.

K o s t ü m e u n d M a s k e n

Jourdain: Dunkelgraue seidene Strümpfe mit rotem gold-durchwirkten Zwickel, rote Sammtkniehose zum Schnallen, unten breite Plisseestreifen, am Band blaue Schluppen. Gelbes seidenes Damasthemd, zweimal gerafft und plissiert. Schwerer seidener Ripschlafrock, weiche seidene Ripsnachtsmütze, graue wildlederne Laschenschuhe mit roten Abjaken. Gelbseidene Damastweste, hinten zu schließen. Rotseidener geblümter, reich mit Goldschnur besetzter Rock mit kurzen Ärmeln und Aufschlägen, gefüttert mit rotgeblümter Seide. Auf der rechten Schulter Schnur mit blauer Schleife. Gelbseidene Binde, an den Enden mit Spitzen und Seidengarnierung. Fechtanzug: Lederwams mit angehefteter Hose und Handschuh. — Glattraßiert.

Dorantes: Blauseidene Strümpfe mit blauem Zwickel. Schwarze Sammethose, am Bändchen blauseidene Schluppen. Dunkelblauer Schurz mit schwarzseidenen Schluppen. Schwarz geblümte Sammtschokweste. plissierte Spitzenbinde mit Schleifen. Silberbrokatrock mit Silberschnur, Aufschläge mit eingenähtem Plissee-Armel. Dunkelblaue Damastbinde mit Spitzen-Besatz. Grauen Muff mit schwarzen Schleifen. Unter der Binde Lacksattel mit Degen. Graue Wildleder Schuhe. Breiter schwarzer Hut mit weißen Federn. — Bartlos.

Musiklehrer: Graublaue wollene Strümpfe, dergleichen Hose mit Schluppen und Schokweste. Grau und schwarz gestreifter Bonjour-Rock mit Jetknöpfen, breite Aufschläge, gelbliche Plissee-Armel. Watisthalstuch mit schmaler Franse. Watisttaschentuch. Breiter schwarzer Hut mit Silberschnur. Schwarze Sammtschuhe mit Lasche.

Komponist: Braune Wollstrümpfe. Graue weite Tuchhose zum Schnallen mit langer gebundener, grauer Tuchschleife. Kragenhemd mit plissierten Ärmeln. Schwarzer graugepunktter Sammtrock ohne Schluß mit schwarzen Kugelknöpfen. Langer Watistchal, an den Enden schmale Spitzen; wird um den Hals geschlungen und das Ende locker durch das oberste Knopfloch gezogen. Graue Wildleder Schuhe. — Bartlos.

Tanzmeister: Dunkelgraue wollene Strümpfe mit blauen Zwickeln. Graue Tuchhose mit Bändchen, grauer Tuchschorz mit grauseidenen Schluppen. Graue Schokweste. Dunkelgrauer Damastrock mit blau und grauem Schnurbesatz. Eingenähte Ärmel, hellgraue Seidenbinde mit blau und grauer Spizengarnierung. Gelbes Watisttaschentuch. Schwarze Sammtschuhe. — Bartlos.

Fechtmeister: Wollene altgoldene Strümpfe. Kniehose mit Taschen und Quertaschen mit ledernen naturfarbenen Knöpfen. Am Bändchen blaue Moireeschluppen. Gelbes Hemd mit Ärmel und grauseidenen

Schluppen, kleine Plissee krause am Hals. Rechtwams ohne Ärmel von Wildleder. Helle wildlederne Taschenschuhe mit Riemen Schnalle. Rechtshandschuhe. — Hochgedrehter Schnurrbart und Fliege (Henri quatre).

Philosoph: Schwarzes wollenes Tricot. Schwarze Lederschuhe. Grauschwarze gestreifte Sammethose mit schwarzen Moirreeschluppen. Blaugraue Damasthochweste mit schwarzen Setknöpfen. Grauschwarzer gestreifter Rock mit hellgrauen Aufschlägen. Hohe breite Pfeifenkrause. Langer blauer, graugefütterter Mantel. Großer schwarzer Filzhut mit schwarzen Schluppen. — Bartlos.

Schneider: Grau wollene Strümpfe mit breiten schwarzen Zwickeln. Hemd mit Umlegekragen ohne Ärmel. Graue Tuchhose mit grauseidenen Schluppen. Dunkler Sammtrock mit Borsamentenknöpfen, kurze Ärmel mit grauen, breiten Aufschlägen; enge graue Tuchärmel am Rock. Um die Taille grauseidene Schluppen. Halskrause mit plissiertem Stoff und Spitzen, darunter grau seidene Schleifen. Graue Wildlederschuhe mit Tasche und roten Absätzen.

Anfänger: Gelbe Wollstrümpfe, gelbe Tuchkniehose mit Bändchen. Gelber Tuschurz mit Goldschluppen, gelbe Plissee-Ärmel, Plisseehalssbinde mit Spitze und Goldschleifen. Gelber Tuchrock mit gold und orange farbenem Schnurbesatz, breite Aufschläge. Binde mit Spitzengarnierung. Gelbe Stulphandschuhe mit orangefarbener Spitze. Modefarbener Filzhut mit Goldschluppen und zwei weißen Federn. Modefarbene Wildlederschuhe mit roten Absätzen. Stab. — Bartlos.

Lafaien: Graue wollene Strümpfe mit orange farbenem Zwickel. Orange farbene Kniehose mit Bändchen, desgleichen Schurz mit orange farbenen Moirreeschluppen. Tuchhochweste, Rock mit Silber und orange farbenem Schnurbesatz, Kugelnknöpfe, Halsbändchen mit angehefteter Plisseebinde mit orange farbener Schleife. Grauer Filzhut mit orange farbenen Schleifen. Weiße Handschuhe. Braune Wildlederschuhe mit roten Absätzen. — Bartlos.

Erster Schneidergejelle: Ohne Hose. Fleischfarbiges Tricot, gelben Tuschurz mit seidenen Schluppen, schwarzen, schmal blau gestreiften Rock, in der Taille graue Schluppen, kurze Ärmel mit Aufschlägen, gelben engen Ärmelaufschlag. Hemdärmel eingestepet mit grau seidenen Schluppen. Kesselhalssbinde mit plissierten Spitzenenden, darunter grauseidene Schleifen, graue wildlederne Taschenschuhe.

Schneidergesellen: Dunkelgraue wollene Strümpfe mit schwarzen Zwickeln, mittelgraue Tuchkniehose, unten umgeschlagen, mit plissiertem Kessel, grauseidene Schluppen, dunklen Sammtrock, zugeknöpft mit Kugelnknöpfen, am untern Rand grauseidene Schluppen. Um den Hals: Kesselbinde mit plissierten Spitzenenden, darunter breite graue Schleifen. Am Rock kurze Ärmel mit grauen Aufschlägen und engen Unterärmeln. Eine große Schere am blauen Band über die Achsel, graue wildlederne Taschenschuhe.

Musikanten: Kniehosen, Weste, Rock aus dunklen Stoffen, Hemd mit Ärmel, Hut. — Bartlos.

Köche: Hellmodefarbene Strümpfe mit blauen Zwickeln. Hellmodefarbene in Falten zusammengeschobene Hosen bis unterhalb der Wade reichend, unten breite, plissierte, doppelte Kesselstreifen. Blauer Spitzenbesatz an den Seiten, desgleichen Rock, vorn, an den Seiten und Rücken mit blauer seidener Borte besetzt. Silberkugelnknöpfe, unterhalb der Hüfte eine gezogene Tuchmulst. Ärmel bis unterhalb des Ellbogens reichend, darunter plissierter bauchiger Hemdärmel. Um Hals, Ärmel und Handärmel weiß, blau rote Schluppen. Plissierte Halskrause von

Nessel. Gellen breiten Lederriemen, Nesselschürze über dem Riemen gerafft. Löffel und Messer am Riemen, weiße zweispitzige Filzmütze mit roter Vorte besetzt. Hellwildlederne Laschenschuhe mit roten Absätzen. — Bartlos.

Rüchjenjunge: Anzug wie Koch; nur ohne Schürze und in kleinen cremefarbenen Höschen.

Kellermeister: Anzug wie Koch, aber kurze Hosen, Schlüsselbund.

Harlekin: Grauseidene Strümpfe, graue Tuchhose. Jacke aus orangefarbenem und grauem Tuch. Wildledergürtel, dunkle Krause, dunkelgraue wildlederne Laschenschuhe. — Bartlos.

Scaramuccio: Graues Wolltrikot, graue Tuchkniehosen, an der Seite dunkelgraue Tuchstreifen mit blauer Franse, unten blaue Seidenschluppen. Graues, kurzes Schoßkollet mit dunkelgrauem Besatz, schwarze Netzköpfe, breite Manschetten mit schmaler Spitze bis zum Ellbogen. Graue Wildlederkoppel. Schwarzer Radmantel, breite dicke Nessel-Pfeifenkrause mit blauer Vorte eingefast; schwarzes Sammtbarett. Laschenschuhe. — Bartlos. Karifizierte Maske.

Brighella: Cremefarbene Wollstrümpfe, weiß und orangefarben gestreifte Kniehose mit grünen Tuschluppen. Hemd mit plissierten Ärmeln, plissierte Halskrause mit grüner Schleife. Hellgrauen Mantelfragen, dunkelgraue Wildlederschuhe. Strohhut mit grün und orangefarbener Schleife. — Lange hellblonde, glatte Perücke.

Truffaldin: Vila wollene Strümpfe, lange gelbliche Tuchhose mit grünem Tuchbesatz an den Seiten. Desgleichen Kollet, weißer halblanger Tuchmantel mit orangefarbenem Futter und Besatz. Fest angenähte gelbliche Rodelkrause. Grauer Filzhut mit Fuchsschwanz. Helle Laschenschuhe. — Bartlos. Karifizierte Maske.

Bacchus. Seidenes fleischfarbiges Trikot, kleine fleischfarbige Höschen. Plissierte Seidendamastunika bis zum Knie unten mit Fransen. Hellila Crêpe-de-chine-Schal von der rechten Schulter vorn über die Brust zur linken Schulter drapiert. Der Schal ist auf der rechten Schulter eingehakt. Das Ende mit den Fransen hängt bis in die Knie. Seidene Leibbinde. Goldener Stab. Weinlaubkranz von Goldstoff. Sandalen. — Bartlos.

Frau Jourdain: Kokoto-Reisrock aus geblütem Goldbrokat, schwarzes Ueberkleid, goldgelb abgefüttert, goldgelber Besatz. Plissierte Spitzenärmel eingenäht, blaue Schürze mit plissiertem Besatz von gleicher Farbe. Hohe Haube mit langen Bändern.

Dorimene: Reiches Kokoto-Reiskleid aus schwerem Brokat mit silberfarbiger Bordüre und Rüschen. Spitzenmantille. Kopfschmuck mit lang herunter hängenden Bändern.

Nicoline: Weiß und blau gestreifter Kokoto-Reisrock aus Rattun Dunkelblauer Ueberwurf. Lange braune Jacke. Ungebleichtes Leinenhemd mit breiten Umlegefragen. Weiße Schürze und kleines Häubchen.

Rajade. I. Kokoto-Reisrock aus geblütem Brokat. Schwarzes Ueberkleid mit plissierten Spitzenärmeln. Haube mit langen Bändern. II. (Phantasielcostüm) Hellila Kokotokleid aus Chiffon, darüber ein Mantel zum Einhüllen. III. Wie Akt II, aber ohne Mantel. Vila Schultertuch. Grüne Perücke. Chiffonkleid und Kopfschmuck mit reichem Korallenbehang. Sandalen.

Echo: Blau und weiß gestreifter seidener Kokoto-Reisrock mit Ueberkleid aus geblütem Goldbrokat. Plissierte Spitzenärmel. Häub-

chen aus ungebleichtem, gelblichen Stoff mit langen gerüshten Bändern. II. Graues seidenes Kokotkleid (Phantasiekostüm). Großes hellgelbes Schultertuch. Silberfarbige Perücke mit grauem Band, goldfarbigen Feder-Kopfschmuck, Mantel zum Einhüllen. Perücke und Kopfschmuck wird erst in Akt III angelegt. Sandalen.

Dryade: Kokot-Keisrock aus brauner Seide mit brauner Lize besetzt. Breite grün mit Silber verwirkte Borte am Keisrock. Dunkelbraunes Sammt-Neberkleid, hellbraun abgefüttert. Neberischlagtuch aus Seidenbatist. Hohe Haube mit langen Bändern. II. (Phantasiekostüm). Blissierter hellbrauner Kokotorock mit grünem Neberkleid. Mantel zum Einhüllen. III. Ohne Mantel. Weißes Batist-Schultertuch. Grüne Perücke mit grünen Federn. Sandalen.

Ariadne. Kornblumenblaues Chiffon-Gewand ohne Ärmel, mit Silbersternen besät, seitwärts am Knie abgeschlitzt. Weißer und blauer Gürtel mit Perlen und Steinen besetzt. Spangen über beide Schultern. Großer dunkelblauer Schleier.

Terbinetta: Rosa Kokotorock mit drei großen Volants. Orange-farbene und grün schräg karierte Taille mit langem Schoß. Rosa Häubchen.

Blumenmädchen. Weiß seidener Kokotorock mit schmalen blauen Streifen. Rosa-Neberkleid mit Rüsche im Halsausschnitt. Häubchen mit langen Bändern.

B e l e u c h t u n g

Erster Akt: Tag.

Zweiter Akt: Wandarme und Handleuchter brennen. Hell.

Dritter Akt: Kronleuchter auf der Opernbühne brennen. Hell. Wenn Bacchus zum dritten Mal hinter der Szene singt, wird es langsam dunkel, bis es bei seinem Erscheinen ganz finster ist. Dann gehts langsam in Mondschein über. Sternenhimmel. Wenn es langsam dunkel wird, werden die Kronleuchter ebenfalls langsam dunkel und gleichzeitig hochgezogen, so daß sie beim Erscheinen des Bacchus gänzlich verschwunden sind. Sowie Bacchus von der Höhle herabge-
stiegen ist: Reflektor auf Ariadne und Bacchus. Im Baldachin eine hochferzige Lampe. Sowie am Schluß der Oper der Zugvorhang geschlossen ist, wird es vorn hell.

*

*

*

Neue Werke

Friedrich Vermann: Der blaue Reiter, Dreiaktige Operette, Text von Leo Walther Stein und Ludwig Heller. (Berliner Theaterverlag).

Ermanno Wolff-Ferari: Der Liebhaber als Arzt, Oper.

Heinrich Algenstein: Kammermusik, Dreiaktiges Schpl. Berlin, Litplh. ; Leipzig, Stadth.

(Eduard Bloch).

Kurt Meyer: Der Raub der Jugend. Dreiaktiges Schpl. Hildesheim, Stadth.

Max Neal und Franz Cornelius Zidel: Das blaue Wunder, Dreiaktiges Litpl. München, Volkstheater. (Eduard Bloch).

Annahmen

Fritz Brentano und Arthur Lofsch: Pe Pa Pu, Schwank. Düsseldorf, Schplh. (Deutscher Theaterverlag).

Glerz und Gaillabet: Der grüne Rad, Litpl. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken.

13. 12. Anton Thurn: Die Einödspfarre, Volksstück. Altenburg, Hofth.

21. 12. Georg Engel: Die heitere Residenz, Dreiaktiges Litspl. Wien, Deutsches Volksth. Rada Rada und Gustav Mehrind: Die Sklavin aus Rhodus, Dreiaktiges Litspl. München, Schiplh.

Charles Weinberger: Der Frechling, Operette, Text von Fritz Grünbaum und Heinz Reichert. Wien, Bürgerth.

25. 12. Felix Dörmann: Damenwahl, Litspl. Hamburg, Stadtth.

Hans Gaus und Louis Tauffstein: Der Baugast, Gesangsposse, Musik von Martin Knopf. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schiplh.

Peter Stred: Vor dem Sturm, Schauspiel nach dem gleichnamigen Roman von Theodor Fontane. Frankfurt a. O., Stadtth.

Carl Witt: Töff-töff-Deutnants, Dreiaktige Posse, Musik von Friedrich Korolant. Dresden, Residenzth.

2.) von übersehten Werken

J. M. Barrie: Peter Pan, Märchenspiel. Düsseldorf, Schiplh.

Ludwig Viro: Der Raubritter, Dreiaktige Komödie. München, Kammerspiele.

Gustaf af Geijerstam: Der große und der kleine Klaus, Weihnachtsmärchen, Musik von Hallén. Oldenburg, Hofth.

Maurice Hennequin und Pierre Weber: Die Frau Präsidentin, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenzth.

Franz Molnar: Das Märchen vom Wolf, Ein Spiel in vier Wildern. Wien, Burgth.

3.) in fremden Sprachen

Brieux: Die alleinstehende Frau, Schipl. Paris, Gymnase.

Mouegh=Con und Ranceh: Des Feuers Anteil, Vieraktige Posse. Paris, Bouffes parisiens.

Jubiläen

Professor Bernhardt: 25, Berlin, Kleines Th.

Theater des Auslands

Das pariser Odéon hat beide Teile von Goethes 'Faust' in einer Bearbeitung von Emile Vedel an einem Abend aufgeführt.

Neue Bücher

Anna Pawlowa. Von Oscar Wie, Paul Barchan, Max Osborn, Anna Pawlowa. Berlin, Bruno Cassirer. 43 S.

Dramen

Willh Dender: Die Männer von Berlin, Ein märkisches Festspiel in fünf Aufzügen. Karlshorst, W. Dender. 151 S.

Paul Ernst: Ariadne auf Naxos, Ein Schauspiel in drei Aufzügen. Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen. 94 S.

Gustaf Hildebrandt: Der Stallknecht, Eine Traumkomödie aus alten Zeiten. — Der Antichrist, Tragödie. — Die Merowinger, Drama. Berlin, Theaterverlag Arion.

Zeitungen und Zeitschriften

Hugo Böttger: Das neue Reichstheatergesetz. Nationalzeitung 302.

W. Fred: Ein neuer Weg zur Bühnenkunst. Westermanns Monatshefte LVII 5.

Ferdinand Gregori: Gerhart Hauptmann. Merker III 23.

Felix Günther: Moderne Opernregie. Der neue Weg XLI 51.

Oscar Lange: Die Tantiemegarantie. Deutsche Bühne IV 20.

Erich Mühsam: Franziska. Rain II 9.

Maximilian Pfeiffer: Der Entwurf des Reichstheatergesetzes. W. Z. am Mittag 293.

Friedrich Rosenthal: Arthur Bodanzky. Merker III 23.

Rainer Simons: Zum Problem der modernen Bühne. Merker III 23.

Walter Turjinsky: Der Grad im Theater. Deutsche Bühne IV 10.

Berliner Theater-Führer. Theater IV 8.

Berthold Viertel: Bemerkungen zur Gerhart-Hauptmann-Feier. Strom II 9.

Personalia

Selmar Mehrowitz vom münchener Hoftheater ist ans hamburger Stadttheater an die Stelle des Kapellmeisters Klemperer berufen worden.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Heinrich Galeen vom berliner Neuen Volksth. (Regisseur).

— (Deutsches Th.): Ernst Dumde.

— (Lessingth.): Otto Werther.

— (Opernh.): Felicitas Hallama vom Charlottenburger Deutschen Opernhaus.

Cassel (Hofth.): Kurt Uhlig vom baseler Stadtth.

Todesfälle

Richard Kirch in Frankfurt am Main. Geboren 1867 in Hamburg. Geldendarsteller des frankfurter Schauspielhauses.

Nachrichten

Direktor Barnowsky übernimmt das Lessingtheater, das er zum Herbst 1914 gepachtet hatte, bereits am ersten Juli 1913. Auch das Deutsche Künstlertheater wird seine Tätigkeit in der Kurfürstenoper bereits zum Herbst 1913 beginnen.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Maurice Maeterlinck: Der blaue Vogel, Ein Märchenspiel in fünf Akten. Deutsches Theater.

1. Die Dichtung wirkte da und dort mit ihren reizvollen phantastischen Einfällen und ihren Gedankenspielen durch das Regie- und Schauspielerwerk, das gewiß eine Weile als Sehenswürdigkeit gelten wird, hindurch. Aber die Kraft eines dauernden Erfolges trägt sie nicht in sich.

2. Der Dichter wollte kindlich sein, aber in seinem Amt als Mythiker schien ihm dieses zwecklose Spiel nicht genug, sodaß er es mit allerlei Weisheit durchsetzte, die wohl feine und kluge Züge anbringt, aber oft auch banal und trocken deutet.

3. Verwunderlich bleibt bei diesem Massenapparat von Märchenrequisiten das geringe Ergebnis an Stimmungen und an wahren Zaubereien der Einbildungskraft.

4. Trotzdem das Stück mit Tief Sinnigkeit, Allegorien und Symbolik reich belastet ist, mutet es im wesentlichen doch wie ein manchmal das Kindische streifendes Kindermärchen an.

5. Durch dieses ganze Sinn und Widersinn durcheinanderwirrende Stück geht doch wohl ein Riß, weil es nicht recht weiß, ob es sich an die großen oder an die kleinen Kinder wenden soll.

II. Maurice Hennequin und Pierre Weber: Die Frau Präsidentin, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

1. Die Fabel ist technisch auf das wilde Auf und Ab der Boulevardposse mit wahrhaft virtuosem Griff eingerichtet werden.

2. Die Sicherheit, mit der die Autoren den dünnen Faden der Handlung in der Hand behalten, ist bewundernswert.

3. Die Tricks sind diesmal so erziehbildend, daß sie auch einen dritten Akt mit Komik und köstlichen Humoren füllen.

4. Wer nicht gar zu heftig von allerlei Skrupeln geplagt wird, der folgt willenslos der hinreißenden Laune der Autoren.

5. Es ist ein wirklich ungemein grazioses Durcheinander, in dem hier das alte Verwechslungsthema seine anscheinend unüberwältigten Reize entfaltet.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Sontag, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

9. Januar 1913

Nummer 2

Epigonen und Erben / von Julius Bab

(Schluß)

Vielleicht ist Hebbel heute ein modernerer Dichter als Hauptmann. Denn Hauptmann ist, oder war doch noch eben, mit seiner Darstellung des vom Schicksal stets überwältigten unheldischen Menschen der Dichter der Gegenwart; Hebbel aber, der den gleich stark empfundenen Druck der Außenwelt durch den Gegendruck der dem Schicksal gewachsenen, heldischen Menschennatur balancierte, ist vielleicht der Dichter unserer Zukunft. Aber eben deshalb stehen die jungen Erben, deren spürbarer Geist sich unmittelbar an Hebbel orientieren möchte, unsicherer da als die Nachfolger Hauptmanns. Denn Hebbel hat den größeren Umriß, der ihm vorschwebte, nie vollkommen mit Fleisch und Blut gefüllt, während Hauptmann auf seinem beschränkten Gebiet fast überall der Vollkommene ist, der immer festen Boden unter den Füßen hat. Durch die vollkommene Sinnlichkeit seiner Anschauung ist er für den beginnenden Künstler ein sehr viel heilsamerer Erzieher als der große leidenschaftliche Ideologe. Denn unendlich viel schwerer ist es, daß der lustige Geist Wurzeln in der Erde faßt, als daß ein in der Erde wurzelndes Gewächs in die Luft des reinen Geistes sich emporhebe. Nur ein Gebild, das von der Erde in den Himmel reicht, hat die himmlische Kraft des Kunstwerks — aber, wenn schon nicht unmöglich, so doch selten und seltsam bleibt das Wachsen von oben nach unten. Die bewußteren, geistig monumentaler gerichteten Talente, deren Bekanntheit das letzte deutsche Dramenjahr vermittelt hat, bleiben denn auch einstweilen die künstlerisch Schwächeren, Unselbständigeren, Unreiferen.

*

Da ist Ulrich Steindorff, der neben einem frischen, aber für ein Reimspiel unerträglich langen Kostümlustspiel 'Frau Cardinal' (im Verlag Erich Reiß) eine Tragödie voll großer Ambition veröffentlicht: 'Panthea' (auch bei Erich Reiß). Panthea soll etwas wie eine umgekehrte Judith sein. Das Weib, das sich selber, ihr Leben und ihr Augenlicht opfert, um ihrem

Seldon, den die Liebe zu ihr entmannt hat, seine Größe wiederzugeben. Da dieser Araspes aber gar kein Held ist, sondern unter dem Gewicht dieser Opfertat jammernnd zusammenbricht, scheint mir diese Tat, wie jede, die auf einem einfachen Mangel an Einsicht beruht, doch keine rein pathetische, sondern mehr eine tragikomische Färbung zu haben. Es ist im mythischen Gewand der gleiche Fall, wie im historischen das Schicksal der Charlotte Stieglitz, die sich erschöß, um aus ihrem Dilettanten von Mann einen Dichter zu machen (ein Thema, das interessanter Weise jedoch ein anderer Dramatiker der jungen Generation behandelt). Bei Steindorff aber, der seinen Helden als Feldherrn unter Athrus in einer phantastischen Kultur ansiedelt, und mit den schon zum begrifflich Allegorischen erstarrten Sinnbildern allgemeinsten Art, wie Krieg, Kampfspreis, Königsgericht, arbeitet, bleibt die Darstellung in einer allzu breiten, allzu hebbelisch bewußten Rhetorik stecken; die Handlung kommt schwer vom Fleck, und der innere Weg des Araspes, der sich die Panthea erst erkämpft und dann an ihrem innern Besitz verdirbt, wird nicht recht klar. Trotzdem bezeugt nicht nur der große Ernst des ganzen Entwurfs Talent; nicht nur im Reinsprachlichen gibt es einige schöne, lyrische Wendungen: Nebenfiguren wie die beiden mit Humor gesehenen alten Waffendiener des Araspes, oder der melancholische, stolz resignierte Jude, der der begleitende Freund der Panthea ist, beweisen ein Talent, das sich aus dieser noch halb dilettantischen, rhetorischen Breite vielleicht zu größerer sinnlicher Verdichtung erheben wird.

Worin Steindorffs Dialog heute noch am meisten konventionell und schwach wirkt, das ist charakteristischer Weise gerade das erotische Thema. Es ist das ein sehr häufiger Fall in unserm dramatischen Nachwuchs. Beinahe kein Einziger von den jungen Leuten hat eigentlich die Absicht und Fähigkeit, ein erotisches Drama zu schreiben. Nicht der Kampf der Geschlechter ist es, an dem, in dem sich ihnen das Bild der Welt erschellt. Aber wovon sie auch im Stern dichten: fast immer glauben sie, daß eine erotische Beziehung das bequemste Mittel sei, ihren Stoff in Bewegung zu setzen, ihre Idee zu illustrieren. Und so entstehen Liebeszenen, die von einer Absicht ausgehen, nicht von einem Erlebnis, und die wesentlich mit literarischen Reminiszenzen instrumentiert sind. Denn gerade hier ist ja die literarische Tradition am größten, aber deshalb auch der neue Ton am seltensten; selten der originelle Ausdruck sinnlich elementarer Empfindung, ganz selten eine geistige Leidenschaft, die das jenseitige Problem so tief ergreift, daß sie es im Spiegel des Bewußtseins gestaltet. Das war Hebbels seltener Fall, und wenn

selbst Hebbels Erotik uns zuweilen den Naturgeschmack vermissen läßt, so ist es um seine harmlosern Jünger noch schlimmer bestellt. An dieser wesentlich geredeten Erotik krankt Steindorffs 'Panthea' im Kern.

*

Sie bildet zum mindesten eine lästige Zutat in der Tragödie von Hans José Keffisch 'Die goldenen Waffen' (Manuskript). Der Kampf geht zwar eigentlich um die goldenen Waffen des Achill, aber zur Verdeutlichung wird noch eine gefangene Arfinoë als Liebespreis hinzugetan, die nur dem Stärksten angehören will, und die mit Diomedes, Odysseus und Ulyx Gespräche hat, die ganz von der erotischen Rhetorik der Neuromantiker geschwellt und dem Leben des Dramas lästig sind. Auch sonst steckt Keffisch noch tief in mancherlei Nachahmung. Zwar, daß er die freien Rhythmen Wilhelm Schmidtbonns aufnimmt, scheint mir eher ein Zeichen guten dramatischen Instinkts, und wie er Ensemblewirkungen nach Reinhardt'scher Schule zu organisieren versteht, in schwellenden und abebbenden Schreien und in feierlichen Chören, das zeigt theatralischen Griff. Aber im ganzen ermüdet die zu gleichmäßig pathetische und selten eigenartige Hochspannung der Sprache und verwischt die Konturen der Gestalten. Erst gegen das Ende, da der wahre Erbe der goldenen Waffen kommt, durchdringt sich auch die Sprache mit dem in den Gestalten gewollten Gegensatz und schafft volles Leben.

Das Thema ist eine sehr bedeutjame Variation des 'Rajenden Ulyx'. Der Held des Sophokles ist nur der zügellos Leidenschaftliche, der sich in seiner Ehrbegier zerstört. Der Ulyx bei Keffisch ist das Talent, das die goldenen Waffen des Genies tragen möchte und in ihnen zu Fall kommen muß, so wie Perch dem Prinzen Heinz erliegt. Die resignierte Weisheit des Odysseus, der versteht, daß diese Waffen weder für ihn noch für Ulyx bestimmt sind, und der sie deshalb dem rechten Erben aufbewahren will, und dieser Erbe selbst, der junge Pyrrhus, der die allzu schweren wie im Spiel zu heben vermag, sie stehen bedeutjam in ihrer sichern Haltung zu Seiten des irrenden Ulyx, der über seine Kraft trachtend sich verhebt. Die Innerlichkeit dieses großen Themas wird noch vielfach vom erotischen und kriegerischen Sprachlärm übertönt. Aber wie am Schluß der junge reine Held im Morgenwind dasteht, alles Leben in seine Brust saugt, während der andre mit der Erkenntnis: „Wollen ist nichts“ — zusammensinkt: das ist reine und lebendige Dichtung und rettet, wenn nicht das Stück, so doch unsern Glauben an seinen Autor.

Sudermann

Reinesfalls, hoher Gerichtshof — wofern das die richtige Anrede ist — möchte ich auf das Schlußwort verzichten, das Ihr Gesetz dem Angeklagten einräumt. Ihr Gesetz. Ich sehe Ihnen an, meine Herren, wie sehr Sie den Ausdruck bemängeln. Aber auf die Gefahr hin, daß Sie mich die Strenge dieses Gesetzes um so härter fühlen lassen werden, je eigenfinniger ich mich weigere, es als mein Gesetz anzuerkennen — hier stehe ich und kann nicht anders, als mit aller geziemenden Respektlosigkeit zu erklären: Dieser ganze Prozeß ist nicht gegen mich, sondern an mir vorbeigeführt worden. Daß ich Sie im Lauf der Verhandlung des öfteren zwang, mir meine Heiterkeit zu beweisen: darin hatten Sie wirklich kein schaudervolles Zeugnis für meine Verachtung des Gerichts und seiner Würde zu erblicken. Ich war nur keinen Moment imstande, mich als 'Angeklagten' zu fühlen. Ich genos das Pathos, das in ungemessenen Mengen für eine schlechte Sache verbraucht wurde, wie ein völlig unbeteiligter Zuschauer, dessen stille Vergnügtheit immer erst dann laut wurde, wenn man ihn aus seiner Ruhe aufscheuchte, in die Debatte zog, hochnotpeinlich befragte und möglichst schief beurteilte.

Was denn, um Himmels willen, war und ist geschehen? Ich erhalte eines schönen Morgens von einem ständigen Mitarbeiter meines Blattes unermutet einen kleinen Artikel, der ein Schauspiel von Hermann Sudermann bespricht. Der Artikel scheint gut: die Kritik klingt plausibel, der Ton ist untadelig. Freilich, das Stück ist noch nicht aufgeführt. Aber was macht das! Vom Anfang der 'Schaubühne' an sind Dramen vor der Aufführung besprochen und teilweise ungünstig besprochen worden. Diesem hier wird die Vorbesprechung am wenigsten schaden. Es gibt keinen Leser der 'Schaubühne', der für Sudermann nicht von vornherein verloren wäre, weil ich es stets für selbstverständlich gehalten habe, eine bestimmte Sorte Dramatik mit äußerster Energie zu bekämpfen. Soweit sich unter meinen Lesern Provinztheaterdirektoren befinden, sind sie daran gewöhnt, daß in der 'Schaubühne' ein Maßstab angelegt wird, den sie zwar persönlich billigen, aber für die Gestaltung ihres Repertoires nicht eher gebrauchen können, als bis sie ihre Rechnung mit dem Himmel abgeschlossen haben. Soweit sich unter meinen Lesern berliner Theaterkritiker befinden, hieße es diese ehrenwerten, urteilsfesten, unabhängigen und tapfern Männer, zu denen ich von jeher in Bewunderung, Dankbarkeit und Neid emporgeschaut habe, wahrhaftig aufs schwerste beleidigen, wenn ich ihnen zutraute, daß sie ein neues Drama mit andern als den eigenen Augen betrachten werden. Ich weiß also wirklich keinen Grund, um Theodor Lessings Artikel zurückzuweisen. Inhaltsangabe und Zitate tun dar, daß dieses Stück zum mindesten nicht mehr taugt als die frühern. Nach Lessings Meinung taugt's noch weniger. Auch das wird stimmen. Denn während bisher selbst der dümmste Schmarren eines marktgängigen Autors wie Sudermann entweder bei Brahms oder bei Hülsen aufgeführt wurde, hat diesen weder das Lessingtheater noch das Schauspielhaus, weder das kleine Theater noch das Berliner Theater angenommen. Das ist das Todesurteil. Die Hinrichtung findet bei Lang

statt. Wenn ich jetzt Lessings Aufsatz bringe, brauch' ich ihr nicht beizuwohnen. Ich glaube, dies entschied.

Zur Sache, meine Herren. Die 'Schaubühne' erscheint. Ihre Leser haben nichts anderes erwartet, als daß der fünfundfünfzigjährige Sudermann mit denselben Schnürbodennerben behaftet sein, denselben parfümierten Jargon von sich geben und dieselben romanhaft verlogenen Begebenheiten zwischen denselben Fabelwesen mit demselben Maurermörtel kitten wird wie der fünfundvierzig- und fünfunddreißigjährige Sudermann; und diese zuberichtliche Erwartung wird ihnen in einer Schilberung von so geringer Aggressivität bestätigt, daß sich ein paar beklagen. Wohin man käme, wenn plötzlich Sudermann mit solcher Artigkeit behandelt würde! Es ist schade, daß ich vergessen habe, diese Querulanten als Zeugen zu benennen; aber es wird kaum der Wunsch des Gerichtshofs sein — nicht wahr? — noch einmal in die Verweisaufnahme einzutreten. Genug, die Nummer hat keinerlei Lärm gemacht. Sie ist fast ausverkauft und schon durch die nächste verdrängt. Ich sitze in der Dämmerung des Silbesternachmittags friedlich auf der Fensterbank meines Arbeitszimmers und lasse mir zum zweiten Mal einen wunderbaren Aufsatz Oscar Wies über Mozarts 'Don Juan' förmlich auf der Zunge zergehen: da bringt ein Gerichtsvollzieher auf mich ein, hält mir eine Verfügung des Landgerichts III unter die Augen, schmeißt meine schönen Sachen durch einander, sucht grimmig nach der Nummer 52, erwischt neun Exemplare, setzt den Artikel über Sudermann heraus, legt mir ein Protokoll vor und verschwindet. An diesem Tage las ich Vie nicht weiter, weil der Antrag auf Aufhebung der Beschlagnahme beschleunigt werden mußte.

Es stand gleich fest, daß diese Beschlagnahme der Auftakt der Anklage sein würde, gegen die ich mich heute vor Ihnen, meine Herren, zu wehren habe. Die Anklage gründet sich auf § 39 des Urhebergesetzes, worin es heißt: „Wer den wesentlichen Inhalt eines Werkes, bevor der Inhalt öffentlich mitgeteilt wird, vorsätzlich ohne Einwilligung des Berechtigten öffentlich mitteilt, wird mit Geldstrafe bis zu fünfzehnhundert Mark bestraft.“ Also ist die Anklage hinfällig. Ich habe, erstens, nicht 'vorsätzlich' gehandelt. Ich habe als Redakteur einen Beitrag angenommen, ohne zu wissen, daß ich durch die Veröffentlichung eine 'strafbare Gesetzesverletzung' begehen würde. Doch, sagt die Gegenpartei: das mußt du gewußt haben! Wodurch gezwungen muß ich? Wie sollte sich denn Theodor Lessing, der Privatdozent an der Technischen Hochschule von Hannover ist und ganz abseits lebt, in den 'unrechtmäßigen' Besitz eines geschützten Bühnenmanuskripts gesetzt haben? Konnte er nicht durch irgend einen Zufall früher als jeder andre zu dem Buch gelangt sein? Diese Annahme lag gerade mir nicht allzu fern: ich selber hatte ja am dreiundzwanzigsten November 1905 in der 'Schaubühne' über das Buch von Sudermanns 'Blumenboot' geschrieben, dessen Aufführung erst später stattfand. Warum in aller Welt 'mußte' ich wissen, daß der Poet die Praxis, das Buch vor der Premiere auszugeben, beim 'Guten Ruf' vereschmähen würde, nachdem er sie beim 'Blumenboot' unbedenklich angewandt hatte? Die Stücke unterscheiden sich kaum. Weder im Genre noch im Wert. Ihr Hauptmerkmal ist, daß roheste Stoffreize durch claudenhafte Gügllichkeit um die Fähigkeit gebracht werden, in Ehren neben dem

einfach ordinären Reizertum Felix Philipps zu bestehen. Ich ziehe die größten Säulenplakate diesen . . . Aber ich kann mich wirklich nicht auf meine alten Tage ernsthaft mit dem Dramatiker Sudermann abgeben; und ich finde es unsagbar komisch, daß Sie, meine Herren, nicht längst den Unfug einer Gerichtsverhandlung beendet haben, die darüber befinden soll, ob es ein Verbrechen ist, eine Leiche, deren Duft alle andern erst am achten Januar wahrnehmen werden, schon am sechsundzwanzigsten Dezember wegzuräumen.

Schon gut, schon gut, meine Herren! Ich will gern eine Ordnungsstrafe bezahlen, wenn Sie mich nur weiterreden lassen. Ich will sogar für einen Augenblick wieder ‚juristisch‘ werden. Ich habe ja auch noch, zweitens, zu sagen, daß der Inhalt des ‚Guten Rufs‘ bereits öffentlich mitgeteilt war, bevor er in der ‚Schaubühne‘ stand. Damit allein wäre die ziemlich kühne Behauptung widerlegt, daß es sich um einen ‚einzigartigen Fall‘ handelt. Du lieber Himmel! Ich will nur einen aus hunderten herausgreifen. Vor einundzwanzig Jahren erschien in zahlreichen Provinzblättern ein und derselbe Artikel über ‚Sodoms Ende‘. Er enthielt Inhaltsangabe, ‚Kritik‘ des Stückes und der Darstellung und eine anschauliche Schilderung der Premiere, die ihren Lobredner leider im Stich gelassen und — gar nicht stattgefunden hatte. Der Artikel stammte von Herrn Otto Neumann-Hofer, Sudermanns treuem Galopin durch die Jahrzehnte, den alle Behendigkeit nicht empor-, sondern so weit heruntergebracht hat, daß er heute aufrichtige Kritiker beim Schußverband deutscher Schriftsteller eben wegen ihrer Aufrichtigkeit anzeigt. Denn das dürfen die Herrschaften wirklich von keinem vollsinnigen Menschen verlangen, daß er sie nicht auslacht, wenn sie „als Vertreter Hermann Sudermanns“ mitteilen: die Beschlagnahme sei „nicht wegen der ‚Kritik‘, sondern lediglich (mit erhobener Stimme zu sprechen: lediglich) wegen der Veröffentlichung des Inhalts“ erfolgt. Für die von Ihnen, meine Herren, die in der Bibel beschlagen sind, sage ich nichts weiter als: Psalm 63, 12. Warum erklären die Brüder nicht schlicht und ehrlich, daß sie die Affäre angestiftet haben, um sozusagen ein Exempel zu statuieren, um einen gewerbsmäßigen Störenfried, einen lästigen Weiner, eine Geißel und Zuchtrute, einen Aufdecker aller fragwürdigen Kunstgeschäfte endlich einmal irgendwie zu treffen?

Das nämlich, meine Herren, ist es. Auf eine Kastrierung der Kritik läuft es hinaus. Nicht daß vorzeitig kritisiert wird, wurmt sie, sondern daß überhaupt kritisiert wird. Erst recht, daß ein Buch kritisiert wird. Denn bei ihnen verliert das schöne Wort ‚Buch‘ seinen schönen Sinn. Erscheinungen wie Sudermann müssen an der Atmosphäre des Theaters schmaroken, um eine Spur von Lebendigkeit vorzutäuschen. Auch dann freilich wird jede Kritik sie töten. Darum hassen sie uns wie — eben, wie den Tod. Was sie sich wünschen, sind Reporter und Lobhudler. Wenn nun bloß kritisiert wird, können sie nichts machen. Wenn aber vorzeitig kritisiert wird, so können sie wenigstens mit einem Schein von Recht, der sich obendrein noch als falscher Schein herausstellt, an das Mitgefühl der Spießer appellieren, das sich überall regt, wo böse Buben einen verdienstvollen Mann mißhandeln. Und daß Sudermann ein mächtig verdienstvoller Mann ist: ja, haben Sie das nicht aus den Zeitungsausschnitten erschen, die man Ihnen vorgelegt hat, um Stim-

nung gegen mich zu machen? Glauben Sie mir keine Silbe davon, daß bei den einen Antisemitismus im Spiele ist, und daß ich die andern häufig und gehörig verwalt habe, also kaum überrascht sein kann, mit welcher Schnelligkeit sie beim ersten Anlaß herbeieilen, um nicht gerade ihren Mut, aber doch ihr liberales Mütchen an mir zu fühlen. Glauben Sie an die ungetrübte Sachlichkeit meiner Gegner, die mich ruhig, um meine ganze „Unnoblesse“ zu enthüllen, einen „persönlichen Widersacher“ Sudermanns nennen — vermutlich, weil ich nie die geringste persönliche Beziehung zu ihm gehabt, ihn nie als Menschen kennen gelernt, nie einen Ton mit ihm gesprochen habe. Aber so ist es einmal bei uns: „Ein rein sachliches, entschiedenes Vorgehen wird von vielen als persönliche Beleidigung aufgefaßt.“ Wer so lange Kritiker und so Kritiker ist wie ich, der hat erfahren, daß wenige Worte wahrer sind als dieses Wort des Rembrandt-Deutschen. Feinde ringsum. Und man könnte eingebildet werden, wenn es Kerle wären. Aber wo ich nicht irre, sind es die Pfücher und Schwindler, im günstigsten Falle die Leisetreter, die zahmen, geschmeidigen, verbindlichen Naturen oder Unnaturen, kurz: jene Lauen, die der Herr ausspeien wird aus seinem Munde.

Ich bin fast zu Ende, meine Herren. Sie werden jetzt zusammen treten, um zu beraten, ob ich bestraft, wofür ich bestraft, wie schwer ich bestraft, und zu welchem Zweck ich bestraft werden soll. Da will ich Ihnen doch noch vorher aus meiner forensischen Laufbahn eine Geschichte erzählen, die vielleicht ganz lehrreich ist. Als ich das letzte Mal vor Gericht stand, war es deshalb, weil ich einen kleinen Broschürenschreiber angeblich beleidigt hatte. Es dauerte zweieinhalb Tage, bis es — nicht etwa zum Spruch, sondern zunächst zur Verlesung der Broschüre kam. Wir starben vor Langeweile. Ich kramte in meinen Akten und fand eine lustige Kritik von ernstesten Gedichten des einen gegnerischen Anwalts. Ich hatte sie eingepackt, weil ich auch darin vorkam, überlas sie wieder und schob sie meinem Anwalt zu, der sich schüttelte und lachend mit dem Wisch zum Gegner hinüberlief. Der bekam einen roten Kopf und zischte empört: „Das sieht dem Jacobsohn ähnlich! Was will er denn damit? Will er das etwa hier vorlesen? Oder will er es in der ‚Schaubühne‘ abdrucken?“ Er war kaum über die Ungefährlichkeit meiner Absichten beruhigt worden, als ihm, nach Beendigung der Verlesung, das Wort zu seinem Plaidoyer erteilt wurde. Und er hub an: „Wenn ein Mann wie Siegfried Jacobsohn, ein kritischer Kopf allerersten Ranges, ein Meister des Stils, dessen verblüffende Entwicklung ich seit Jahren mit wachsender Bewunderung verfolge, ein sprühender Geist, von dem ich jede Zeile verichlinge, ein Vorkämpfer der wahren Kunst, an dessen glühender Liebe zur Sache es keinen Zweifel gibt (er weinte bereits, aber es ging noch eine Viertelstunde so weiter) . . . mit einem Wort, meine Herren Geschworenen: wenn solch ein Künstler, ein reifer Mensch von großer Ueberlegenheit, ein Talent und ein Charakter (er fing wieder von vorne an) . . . mit einem Wort, meine Herren Geschworenen: wenn für einen harmlosen Jüngling, der schließlich nichts verbrochen hat, als Max Reinhardt einen Kunstschädling, Stümper, Ausbeuter, Dieb und Betrüger zu nennen, wenn für ihn dieser Siegfried Jacobsohn mit all seiner erstaunlichen Sprachgewalt nur die paar groben Silben ‚Lügner und Verleumder‘ findet — dann, meine Herren Geschworenen, bin ich allerdings

dafür, daß er bestraft wird, damit er in sich gehe, damit er lerne, die Jugend zu erziehen, ohne sie zu beschimpfen, damit wir künftig eine reine Freude an ihm haben . . . mit einem Wort, meine Herren Geschworenen: damit er sich zum Ruhm des deutschen Schrifttums bessere und befehle.“ Ein mühsam beherrschter Zwerchfellkrampf hatte eine Weile gedroht, mir den ernstlichsten Leibes Schaden zuzufügen. Zum Glück war bereits bei den vorletzten Sätzen des Thrikers sein Kollege aufgesprungen. Er raufte das Haar, rollte die Augen, ballte die Fäuste, und jetzt — jetzt schrie er in den Saal: „Wenn ein Halunke wie dieser Jacobsohn, ein Bursche, über den längst die Alten geschlossen sind, ein Patron, der in so jungen Jahren alle erdenklichen Verbrechen bereits begangen hat, ein Krebs Schaden für das deutsche Drama, eine Pestbeule am gesunden Leibe des berliner Theaterwesens, ein Wegelagerer schlimmster Sorte — meine Herren Geschworenen, ich wünschte mir das unflätige Vokabularium dieses Schandflecks der gesamten europäischen Kritik, um solch einen Auswurf der Menschheit gebührend zu kennzeichnen, aber ich bin leider ein zivilisierter Mensch — wenn diese Giftkröte, über deren Schädlichkeit und Schändlichkeit Sie die echten Künstler stöhnen hören müßten, wenn also dieser widerliche Lumpenkerl einen armen jungen Menschen, von dem Sie ja gehört haben, daß er nichts, nichts und abermals nichts begangen hat, aus dem Hinterhalt überfällt, ihm die Kleider vom Leibe reißt und ihn mit Füßen tritt, indem er ihn ‚Lügner und Verleumder‘ nennt, als obs gar nichts wäre: dann, ja dann bin ich doch dafür, daß Sie diesen Strolch, diesen Ehrabschneider und Mörder für ein paar Wochen ins Gefängnis stecken, damit die ‚Schaubühne‘ eingeht und Berlin befreit aufatmet.“

. . . . Sie waren so freundlich, meine Herren, mich nicht zu unterbrechen, trotzdem Sie offenbar auch hinterher nicht recht begreifen, wozu ich Ihnen diese Begebenheit erzählt habe. Aus einigen Gründen, von denen ich einen verrate. Das Erlebnis liegt sechs ziemlich lange Jahre zurück. Der Thriker war damals dafür, daß man mich bessern, sein Kampfgenosse, daß man mich ausrotten solle. Sie sehen mich ungebeffert und unausgerottet vor sich — also haben weder hierzu noch dazu die hundertundfünfzig Mark Geldstrafe genügt. Unter uns: auch die zehnfache Summe, das höchste zulässige Maß für diesen neuen Fall, würde nicht genügen. Wollen Sie mich also zu dem gleichen Ende wieder bestrafen? Mir macht es nichts, unschuldig bestraft zu werden. Aber wahrscheinlich ist es nach Ihrer Ethik unrecht, einen Unschuldigen zu bestrafen. Ich bin unschuldig. Ein Stück wie den ‚Guten Ruf‘ verfaßt zu haben, ist ein Delikt, auf das der Pranger der gottgefälligen Kritik steht. Diese Anprangerung ein bißchen vor der Zeit besorgt zu haben, ist gar kein Delikt. Und wenn die Welt voll Teufeln und Frits Engeln wär, würde ich doch mit Lessing, dem andern, dem toten, sprechen: „Zum Besten der Mehreren freimütig sein, ist Pflicht; sogar es mit Gefahr sein, darüber für ungefittet und bössartig gehalten zu werden, ist Pflicht.“ Für ungefittet und bössartig bin ich gehalten worden. Aber ich habe meine Pflicht getan und werde fortfahren, sie so aufzufassen, daß bis an mein Lebensende das mütende Gefläß aller Sudermänner der Gegenwart und Zukunft und ihres journalistischen Gefindes und Gefindels das naturnotwendige Echo meiner Arbeit bilden wird. Ich glaube nicht, daß diese Dinge dem Urteil preußischer Gerichte unterstehen, und warte lachend Ihres Spruchs.

Schauspielerübernahme

Antworten auf eine Umfrage (Schluß)

Robert Bollner

Es erscheint mir durchaus als ein Gebot der Humanität, daß die Polizeibehörde von dem Nachfolger eines zahlungsunfähig gewordenen Bühnenleiters verlangt, er solle die Mitglieder übernehmen. Zum mindesten muß die Behörde bemüht sein, die Mitglieder wenigstens für die laufende Spielzeit vor Brotlosigkeit zu schützen.

Adolf Winds

Ob die Polizei mit Recht oder Unrecht fordert, daß jeder Nachfolger eines verfrachteten Direktors die Mitglieder übernehmen müsse? Meiner Ansicht nach hat der Schauspieler als der wirtschaftlich Schwächere ein Recht auf diesen Schutz. Seine Existenz steht auf dem Spiel. Sollte aber die Gesundheit des Unternehmens von einem Wechsel des Personals abhängig sein, dann bleibt immer noch der Ausweg, durch eine Abfindung an die Ueberzähligen oder Ungeeigneten die Bahn freizumachen.

Carl Heine

Ich sehe keinen Anlaß, das Theater unter Ausnahmebedingungen zu stellen. Wie jeder Rechtsnachfolger muß daher auch der Direktor, der in den laufenden Kontrakt eines andern eintritt, dessen Pflichten und Lasten übernehmen. Es zwingt ihn ja niemand zu diesem Eintritt. Er soll doch die Hände davon lassen. Ich warne geradezu davor, durch Erleichterung der Bedingungen Elemente anzulocken, die ohnehin geneigt sind, bedingungslos nach einem noch so schlecht fundierten oder organisierten Theater zu greifen, um nur Direktor zu werden. Es soll im Gegenteil die Barriere recht fest gemacht werden, die wohlhabende oder wagehalsige Dilettanten von der Leitung eines Theaters abhält.

Da jede Form eines Sanierungsversuchs — mit Ausnahme jener Genossenschafts-Interventionen, die ja nur auf einen Interims-Zustand abzielen — die Schauspieler, wenn zuweilen auch verschleiert, allemal schädigt, so halte ich für die beste Operation an einem erkrankten Theater den Konkurs.

Richard Treitel

Die von der Berliner Polizei in konstanter Praxis verfügte Verpflichtung eines neuen Direktors, Mitglieder einer frühern Direktion zu übernehmen, halte ich für rechtlich nicht zulässig. Die Berechtigung, eine solche Konzeptionsbedingung zu stellen, kann auf § 32 der Gewerbeordnung nicht gestützt werden.

Der Bewerber um eine Konzession hat den Besitz der zu dem beabsichtigten Unternehmen nötigen Mittel nachzuweisen. Gerade, wer wirklich eigene Mittel nachweist, worauf leider die Konzessionsbehörde nicht zu achten hat, wer also wirklich finanziell zuverlässig ist, wird sich am ehesten dagegen sträuben, alles Personal wahllos von einem vielleicht leichtfertigen Direktor, der nun nicht weiter kann, zu übernehmen. In manchen Fällen würde ich geradezu eine finanzielle Unzuverlässigkeit darin erblicken, wenn ein Direktor sich ohne weiteres bereit erklärt, wahllos alles Personal zu übernehmen. Ein solcher Direktor ist entweder so optimistisch, daß er hofft, ein zum großen Teil spazierengehendes Personal aus den Erträgen des von ihm zu übernehmenden Theaters bezahlen zu können, oder er ist so leichtfertig, daß es ihm gleichgültig erscheint, ob das ihm anvertraute Geld zu diesem oder zu andern Zwecken verbraucht wird. Weder der Optimismus noch der Leichtsinns verdient irgend welche Unterstützung seitens der Konzessionsbehörde.

Aber die Schauspieler, die womöglich mitten in der Saison brotlos werden?

Für sie ist die Praxis von der sehr schauspielerfreundlichen berliner Polizeibehörde, insbesondere von Herrn Oberregierungsrat von Glasenapp, geschaffen worden. Der Wille, der über das Gesetz hinaus die Praxis schuf, ist unzweifelhaft gut gewesen. Aber mir scheint, daß der Weg letzten Endes auch für die Schauspieler nicht vorteilhaft ist. Wer dem neuen Direktor die oft großen Lasten auferlegt, die durch die Uebernahme eines Personals erforderlich werden, gefährdet oft das neue Unternehmen und die bei dem neuen Unternehmen engagierten Künstler.

Der Fehler liegt in der Fassung des § 32 Absatz 2, der hauptsächlich durch die geplante Aenderung der Gewerbeordnung gut gemacht wird. Der Theaterunternehmer muß nicht nur den 'Besitz' der zu einem Theaterunternehmen erforderlichen Mittel nachweisen, sondern das 'Eigentum'. Es darf nicht sein, daß der Unternehmer mit Geldern, die oft mit Wucherzinsen aufgenommen sind, sein Unternehmen beginnt. Die finanzielle Zuverlässigkeit, die ganze Gebahrung der Betenten in Geldsachen, kann von der Konzessionsbehörde nicht scharf genug geprüft werden. Dann bedarf es nicht mehr des Aus Hilfsmittels, das Herr Oberregierungsrat von Glasenapp gefunden hat, um die vom Gesetzgeber schlecht behüteten Schauspielerinteressen zu wahren.

Paul Wiede

Zu der Diskussion über die Frage, ob die Polizei mit Recht oder Unrecht fordere, daß jeder Nachfolger eines verfrachteten Direktors die Mitglieder übernehme, bemerke ich, daß diese Maß-

regel mir vollkommen berechtigt erscheint. Es handelt sich in solchen Fällen vor allem um den wirtschaftlichen Schutz der Mitglieder — jede andre Rücksicht tritt dabei zunächst zurück. Wenn es schon gegen Gründungen, wie wir sie jüngst in Berlin erlebt haben, keinen behördlichen Schutz gibt oder zu geben scheint, so muß nach meinem Gefühl alles aufgeboten werden, um das Uebel nicht noch größer zu machen und ein Menschenmaterial, das sich in gutem Glauben und im Vertrauen auf eigene beste Kraft einem durch behördliche Entscheidung konzeffionierten Unternehmer anvertraut hat, nicht einem ganz unverdienten Elend preiszugeben.

Theodor Loewe

Ich bin der Meinung, daß die Forderung der Polizei, die den Nachfolger eines vertrachten Direktors verpflichtet, die Mitglieder zu übernehmen, ein erkranktes Theater mit Gewalt verhindern kann, gesund zu werden. Es wird meines Erachtens zur Beurteilung der Frage von Wichtigkeit sein, festzustellen, wann der Zusammenbruch des Theaterdirektors erfolgt ist. Geschieht dies vor dem Termin, zu dem im allgemeinen Kündigungen von Mitgliedern nach Theaterbrauch noch üblich sind, so wird dem nachfolgenden Theaterleiter nicht wohl die Pflicht auferlegt werden können, die Mitglieder seines Vorgängers zu übernehmen. In diesem Falle haben die Mitglieder noch die Möglichkeit, in den bevorstehenden Fristen eine Unterkunft zu finden. Erfolgt der Zusammenbruch nach der im allgemeinen üblichen Kündigungsfrist, also in der zweiten Hälfte der Spielzeit, so wird man dem Nachfolger die Uebernahme der Mitglieder wohl zumuten dürfen. Es wird dann an ihm sein, mit sich zu Räte zu gehen, ob er die Uebernahmslast zu ertragen vermag, und die Aufsichtsbehörde wird imstande sein, die finanzielle Zuverlässigkeit des Nachfolgers festzustellen. Es wird im wesentlichen darauf ankommen, ob der Nachfolger das Unternehmen in derselben Kunststrichtung, also durch Pflege derselben Kunstgattung, fortzusetzen beabsichtigt. Wenn dies nicht der Fall ist, so entsteht durch die Uebernahme der Mitglieder des Vorgängers eine Belastung, die im allgemeinen als eine der Gefundung des Unternehmens gefährliche bezeichnet werden kann.

Karl Zeiß

Es ist ein Widerfinn, einem neuen Direktor ein ganzes Ensemble aufzwingen zu wollen. Ebenso gut könnte man ihm ja auch die drei bis vier Duzend angenommener Stücke auf den Bühnen legen.

Man muß wünschen, daß der neue Mann ohne Härte vorgeht. Auch wird es ja in der Praxis zuweilen so sein, daß er ohne Schaden eine Anzahl der bisherigen Mitglieder übernehmen

kann. Aber einen Zwang ausüben, heißt unter Umständen: die Möglichkeit für eine neue Pleite schaffen, und eine sozial gemeinte Maßregel kann auf diese Weise letzten Endes unsozial wirken.

Wenn die Meinung erst vollständig durchgedrungen ist, daß man auch auf dem Gebiete des Theaters nur mit „solider Ware“ gute Geschäfte machen kann, werden solche Fragen gar nicht mehr verschieden beurteilt werden können. Und wenn sich die Aufsichtsbehörden und die Geldleute nicht mehr durch eitle Schwadronneure blaffen lassen, sondern von dem Manne, dem ein künstlerisch-wirtschaftlicher Organismus anvertraut wird, einen wirklichen Befähigungsnachweis verlangen, wie man ihn auf allen andern Gebieten des öffentlichen Lebens als ganz selbstverständlich ansieht, wird es auch keine armen Teufel von Schauspielern mehr geben, die mitten in der Spielzeit plötzlich auf der Straße liegen.

Die beiden Brüder S. / von Kurt Tucholsky

Was sind schließlich Nebendinge? Unsere Lehrer nannten Münzen oder fremde Bücher so oder den Kipling, den wir unter der Bank lasen, und niemand wird sagen wollen, daß diese Dinge wirklich nur nebensächlicher Natur waren. Relativ, für die Unterrichtsstunde genommen, waren sie es. ‚Draußen‘ nicht. Steht nicht im Grunde alles in einer Reihe? Sehen wir nicht vielmehr nach Graden gestaffelt? Was wir sehen, ist. Jede wahre Objektivität ist grotesk. Sieh zugleich das Nahe und das Ferne, und du lachst. (Chester-ton: „Die Ueberreste eines klardenkenden Menschen liegen im Küchen-garten.“)

Also in praxi: es geht natürlich nicht. Geburt, Leben, Tod, Liebe, Geld — immer hübsch der Reihe nach. Aber vielleicht ist das nur bei uns so. Vielleicht gibt es auch eine umgekehrte Reihenfolge.

Und es ist lehrreich, darauf hinzuweisen: auf die Gleichberechtigung der ‚Nebendinge‘. Zwei Komiker in Berlin tun dies.

Sie haben ein eigenes kleines Theaterchen, und sie spielen seit einundzwanzig Jahren, stets zusammen. Der eine spricht das Deutsch in fremder Klangfärbung, hart, holzig, stotternd. „I . . . i . . . i glaub“, sagt er, „i glaub, i krieg an Krupf . . .“ Der andre bewältigt seine Rollen in Tönen einer Masse, die wie keine zweite befähigt ist, Brücken zu schlagen von Menschenein-

samkeit zu Menscheneinsamkeit. Und alles, was sie — vielleicht ungewollt, nur im Hinblick auf die Rassenrapporte und das Lachen eines vollen Hauses — geben, ist dies Sicheinbohren und das Nie-auf-den-Grund-kommen und das wundervolle Aneinanderreihen der Haupt- und Nebensachen. Alles andre ist unwesentlich: die Ausstattung ist schlecht angemalte Leinwand, die übrigen Darsteller taugen nichts. Nur die beiden lassen einen aufhören, wenn sie sich unterhalten. Ihre Situationen sind dumm, sie haben beide ein traditionelles Schlenkern der Füße und Hände, eine Art Weitztanz, wenn sie, die ungetreuen Ehemänner, unvermutet die Gattinnen erblicken — aber das ist nichts. Ihre wahre Größe entfalten sie in den Konversationen.

Vorauszuschicken ist: sie stellen niemand dar. Sie geben keinen Typ, keinen dicken Rentner und keinen Geizhals, keinen Schulmeister. Sie spielen etwas, was es überhaupt nicht gibt. So bewegt sich niemand, so spricht kein Mensch, so etwas existiert nicht. Der mit dem fremdartigen Deutsch: wie vom Mars heruntergefallen ist er. Ein Phänom, ein unmögliches Lebewesen, ein Widerspruch zu allem, was atmet. Ist das eine Art, die Beine zu setzen? Den Oberkörper so einzuziehen? So dazustehen, als seien Rumpf und Gestell etwas durchaus Verschiedenes. Was ist das mit diesem rosigen Gesicht? Die Nasenflügel sind angeklemt, der halböffene Mund ist schief verzogen, die Zähne sind ein wenig schadhast, und oben durch den Nasenansatz sind wahrhaftig drei tiefe wagerechte Falten gezogen. Wie mißvergnügt dieses Wesen aussehen kann! Das ist der Dominantafford, der sich auflösen kann in ein seliges, listiges Lächeln: der Mund kaut die harten Worte und über den präkärsten Lagen dieses Menschen strahlen die kleinen schwarzen Augen wie zwei freundliche Sterne. Nein, es gibt ihn gar nicht, aber sofort, wenn er die Bühne betritt und gleichgültig, fast formelhaft äußert: „Kumm här! schlagg di glei tot!“, fühlen wir uns heimisch. Schon nehmen wir keinen Anstoß mehr daran, daß einer erst noch zu ihm kommen soll, um sich darauf ermorden zu lassen. Unangenehm läßt man sich treiben: der eine kommt nicht, und der andre schlägt nicht tot, und das Ganze ist nur ein Spaß.

So etwas gibt es nicht, aber es könnte es doch geben, jeden Tag, jede Minute. Stets ist es denkbar, daß einer bei einer kritischen Geschäftsbesprechung wenigstens fühlt: „Wenn ich bloß wüßte, wo er sich frisieren läßt! — aber er sagt mer's nißt!“ Hier und da empfindet man wohl so etwas, schämt sich und steckt es weg. Dieje sprechen es aus. Es handelt sich etwa um die eine schwierige Aufgabe, die Gattin, die teure, nichts merken zu lassen.

Alles Wohl und Wehe hängt von der Viertelstunde ab. „Was tun mer schon?“ fragt der eine den andern. Und der: „Laß der'n Zylinder färben!“ So. Er hat ja Recht, denkt man, aber doch nicht jetzt! Man brüllt. Ueber deplacirte Wahrheiten.

Und wieviel ist in dem allen! Einer hat Unrecht, und er schreit unmotiviert und siehe — er hat Recht. „Das habe ich Ihnen doch gleich gesagt!“ Crescendo. Er denkt garnicht daran — aber wer kann gegen diese Stimmkraft! (Politische Analogien tauchen auf: unsere Agrarier). Innen aber sitzt die Furcht und weint. Eine defensive Offensive . . .

Oder das breite Gesicht strahlt in Höflichkeit: „Bitte, nehmen Sie Platz, mein Lieber!“ — und dahinter, geknirscht, gepreßt: „der Schlaf (scilicet: soll ihn treffen)!“ Gefühlslos gesagt. Man krümmt sich.

Tausend Bünde müßte man erzählen. Wie sich Dobrowice Wjtschek Boposchek vorstellt, weil er mit den Herren Karten spielen möchte. „Reden Sie nicht und setzen Sie sich schon hin. Bemos stellen Sie sich vor?“ Antwort (belehrend): „Oho! das ist Unstand!“ Wo ist eine prachtvollere Hohlheit?

Oder die sophistische Geschichte, wie sie beide in einem Boudoir zusammentreffen: „Du hier?“ „Nein Du hier! Ich seh dich doch.“

So hundert Mal.

Früher, in den neunziger Jahren, war es wie eine Synagoge. Zum Abendgottesdienst, gewissermaßen als Fortsetzung des Geschäfts, kamen die Lehrlinge der umliegenden Weißwarengeschäfte mit ihren Brautens hierher und hörten: „Eine Partie Klabrias“, die sie tagsüber im Kontor auswendig spielten. Es war eine gewichtige Sache, und wie man sagte: Ein guter Beckmesser, so durfte man sagen: Ein feiner Dovidl.

Sie sind mit der Zeit mitgegangen.

Und wie sie damals, in ihrem berühmten Stück, vor einer Schale Haut, Tiefstes, Menschlichstes erkennen ließen, so haben sie heute noch ein Wort gefunden, das unsere Stadt besser zeichnet, als viele andre. „I bin“, sagt der eine Bruder, „i bin ein Schintelemenn.“ „Was bist du?“ „I bin ein Schintelemenn.“ „Ein Gentleman? Wo hast du das Wort her? Weißt du denn, was das ist?“ „Zawull! Steht drin in mein Krag!“

Und reibt sich scheuernd mit den Fingern den Hals entlang und steht da auf zwei abwesenden Beinen, mit lächelndem Mund und schadhafte Zähnen, und in dem rothigen Gesicht strahlen die kleinen, schwarzen, zusammengekniffenen Augen listig, selig, vergnügt, blank — wie zwei freundliche Sterne . . .

Die Zarin / von Alfred Polgar

Das wiener Deutsche Volkstheater gab „Die Zarin“. Freilich keine Dichtung, aber ein amüsantes Theaterstück. Zur Verfeinerung und Vertiefung der westeuropäischen Theaterkultur werden die Ungarn kaum zu brauchen sein; aber ihre Kraft und Rohheit könnten der deutschen Bühne, die an Blutarmut schwer leidet, mancherlei nützen. Die ungarischen Bühnenschriftsteller sind nicht dramatisierende Erzähler, sondern Dramatiker. Sie schreiben Theater, nicht fürs Theater. Sie haben den sichersten Instinkt für die gemeinen Bedürfnisse der Szene und das verwegenste Raffinement in deren Befriedigung. Sie werben sozusagen mit allen Tineffen der Brutalität ums Theater, und, ein zweifelhaftes Frauenzimmer wie dieses nun einmal ist, ergibt es sich ihnen und nicht den Schwächlichen, Stränklichen, subtil Winkelnden. „Die Zarin“, wie gesagt, ist ein amüsantes Schauspiel, derb aber fest im Bau. Der Ablauf der Szenen hat einen richtigen Marchrhythmus: Blechmusik im Vorüberziehen. Erst leise, von ferne, dann, ganz nahe, mit dröhnendem Tam-Tam, dann wieder leise, ins Ferne verklingend. Der Zuhörer tut, was der naive Mensch bei solchen Anlässen zu tun pflegt: er „geht mit“. Die Figur der Zarin — der hohen niedrigen Frau, von der Taille aufwärts durchaus Majestät — ist nicht ohne Witz und Schärfe gezeichnet. Die übrigen freilich sind sprechende Kulissen. Ein kräftiger Einschlag von Humor macht sich geltend, ein Klammern von Wissen, Historie, farbiger Echtheit gibt dem trassen Theaterstück eine Art Willen zur Qualität. Und sehr klug finde ich das „Problem“ der Zarin, vom Kanzler dahin formuliert: es gelte, den Nerven der Majestät jene Bedrückungen zu nehmen und jene Spannungen abzuleiten, die sie verhindern, ihre außerordentlichen Fähigkeiten ganz dem Wohle des Landes zu widmen. (Gemeint sind natürlich die erotischen Spannungen und Bedrückungen.) Das, sagt der Kanzler, ist das spezifisch russische Staatsproblem. Aber ist es nicht ein höchst allgemein menschliches Problem? Ein Staatsproblem für die Verfassung jedes einzelnen Ich? Die Literatur und Dichtkunst ist gewohnt, jene Hemmungen als das Hauptsächliche, Wichtigste, Heiligste, Ernsteste zu nehmen, und das übrige, das gehemmt wird, als das Sekundäre, Geringere, Gleichgültigere. Da tut es ganz wohl, diese seelischen Hoch-Affären einmal als gewöhnliche Kanalisations-Fragen des Nervensystems denunziert zu sehen. Als etwas Niedriges, wie Durst, Hunger, Drang, die gestillt werden müssen, irgendwie, um nicht den Betrieb der edleren Ressorts lähmend zu gefährden.

Egon Friedell der Conférencier / von Ludwig Ullmann

Immmer häufiger geschieht es jetzt bei den kleinen hübschen Vormittagsmatineen, die der neue Direktor der Neuen Wiener Bühne, Emil Geher, in Wien eingeführt hat, daß Egon Friedell vor einigen dunkelsamtenen Vorhängen erscheint und in seiner ungebundenen Art ein paar einleitende Worte spricht. Das ist dann meistens der größte Erfolg des Vormittags. Sein Auftreten, sein Erscheinen allein erweckt Vergnügen. Und jene wohlige Heiterkeit, jenes widerstandslose Hingegenben-sein des Zuhörers an Humor und Weltverlachen, das das Merkmal der Wirkung eines Komikers von breitester, mitreißender Menschlichkeit ist. Und dabei sagt Friedell in seinen kleinen Einleitungen sehr kluge, sehr feine und oft sehr unliebenswürdige Dinge. Ist amüßant und bedeutend zugleich. Was doch entschieden selbstsam ist.

Es mag daher kommen, daß er einen untrüglichen Instinkt für die Wirkung seines Vortrages hat. Daß er populär zu sein versteht, ohne sich etwas zu vergöben. Ja, daß er in diesem Sinne sogar ein wenig schwindelt, sich harmloser, nonchalanter macht, als er ist, und seine Sentiments einer philosophisch spöttischen Lebensweisheit wie Nichtigkeiten präsentiert. Mit leichten, dialogisch gefeilten, kunstvoll fragenden, spitzigen Sätzen und mit einer Mimik, die voll graziöser Gleichgültigkeit ist.

Aber er ist an und für sich, rein körperlich sozusagen, ein wundervoller Clown der Dialektik. Man muß diese satte Behäbigkeit sehen, die immer irgendwie von tausend inneren Leichtigkeiten und Beweglichkeiten federt, muß die raffinierte Unbeholfenheit hören, mit der er seine kunstvoll gebauten, mnemotechnisch festgefügtten Sätze hervorstößt, um die Wirkung dieses Humoristen zu verstehen, die weniger eine Zwerchfellerschütternde, als eine still vergnügende, ungemein liebenswürdige ist. Muß es erlebt haben, wie hier die Pointen ohne Analleffekt aufschießen, fast als hätten sie um Entschuldigung, daß sie vorhanden seien, wie sich die bittere Trockenheit einer unerbittlich scharfen Beobachtung mit boshaftem Lächeln Bahn bricht. Und es ist in allen seinen Bewegungen, in seiner Art zu sprechen, zu schweigen, zu blicken und mit den Händen in den Hosentaschen schlendernd über die Bühne zu gehen, in der Art, ungezogen und knabenhaft in einen Lehnstuhl hingeräfelt zu sitzen — in alledem ist Humor, unwiderstehlicher, latenter Humor, wie in den Bewegungen eines Raubtieres etwa Kraft und majestätische Größe ist. Die Wir-

kung ist mit ihm schon vorhanden. Eine Wirkung, die nicht grotesk oder karikaturistisch, sondern, wie schon gesagt, lediglich menschlich liebenswürdig ist, von einer Bonhomie, die ihn zum Galstass der Aphoristik macht, zu einem entzückenden Lausbuben der Gaunerie, einem *raisonnierenden enfant terrible* der Literatur. Er ist charmant, auch wo er den Humor der Niederträchtigkeit freudenz. Und das tut er oft.

Denn sein Witz ist der moderne Witz. Der Witz der verschüchterten Zeit, die sich mit Kalauer und Karikatur und mit messerscharfer Bosheit behilft. Und der ein innerlich glühendes Pathos geschickt versteckt. Es ist jener Witz, der den Kampf aufgegeben hat und nur noch unbequem zu werden sucht. Ein Witz, der unglaublich viel Wahrheit und Erkenntnis enthält, wenn er auch oft die Distanzen verwischt und die Abstände verkleinert. Ein melancholischer Jynismus, der sicherlich ein wenig jüdisch ist, viel mehr aber die ganze Unruhe, die ganze Neurosthenie und die jücherische Zerfahrenheit einer Zeit widerspiegelt, die ihren eigenen Idealen auf Schritt und Tritt mißtraut.

Das gilt nur vom Essentiellen der Friedellschen Komik, die äußerlich von großer und sehr befriedigter Ruhe ist, so sehr, daß sie eigentlich nur im intimen Kreis zur rechten Wirkung kommt. Denn sie braucht den warmen Gegenstrom des Zuhörers, der gezeßelten Aufmerksamkeit, und entzündet sich daran. Sie plaudert und fühlt sich am wohlsten, wenn sie improvisatorisch sein darf, sie hat die besten Einfälle, wenn man ihr kein Programm stellt, und findet im Alltagsgespräch an der Hand der Beobachtung die besten Wahrheiten.

Sie ist sehr skeptisch. Und entkleidet am liebsten. Auch das, was sie liebt. Ohne Respektlosigkeit und sicherlich nicht aus Respektlosigkeit. Vielmehr aus einem prachtvollen Drang, den Dingen auf den Grund zu gehen, ihrer konventionellen Maske ins Gesicht zu schlagen. Darum sind ihre Pointen auch meist sehr selbstverständlich. Sind jene Wahrheiten, die jeder kennt und keiner auszusprechen magt. Unartigkeiten, die man nicht sehen will, Resumees und Perspektiven, die man verfolgen würde, wenn sie hier nicht in so drolliger Verhappung ans Licht träten. Weil sie so nett aus dem Stegreif kommen, wie die guten Leute meinen, will man mit ihnen nicht weiter rechten. Und überfieht den Stachel, dessen Witz honigsüß schmeckt.

Es ist bekanntlich eine weitverbreitete Gepflogenheit, jedes Talent zu etikettieren. Also tat man auch hier in Wien mit Egon Friedell. Seit er mit seinen Altenberg-Anekdoten in den wiener Cabarets den ersten großen Erfolg hatte, ist er allgemein als der witzige Eddermann Peter Altenbergs bekannt, und eine stille

Uebereinkunft zwischen ihm und dem Auditorium läßt meistens am Schlusse seiner Vortragsabende (er hat deren hier mehrere im Akademischen Verband mit großem Erfolg gehalten) diese kleinen, höhnisch lachenden, aber auch liebevoll beobachtenden Geschichten ans Licht schießen. Die Welt der Friedellschen Satire ist hier an einem göttlich grotesken, an einem kindlich und naiv genialen, dem Spießbürger ewig unbegreiflichen Objekt großartig aufgeschlossen. Ihre primitive Plastik, die knappe, faustische Architektur der Sätze, die plötzliche unlogisch-logische, psychologisch satirische Wirkung der Pointe zeigen den Künstler, der dieser Sabulierer seiner eigenen Einfälle ist, zeigen den verborgenen Dichter der genialen Verschrobenheiten.

Friedell hat in einem sehr geistreichen und sehr begabten Buche, *'Ecce poeta'*, (bei E. Fischer) erst kürzlich gezeigt, daß er mehr kann als plaudern. Wenn auch dort alle Synthese und alle Perspektiven wie aus einer plaudernden, angenehm gesprächigen, niemals rabiaten Erkenntnis wachsen. Für das große Publikum wird er vermutlich noch lange der Erzähler der Altenberg-Anekdoten bleiben. Für geistige Betrachter seiner Kunst verschlägt das nichts. Auch nicht, daß er heute noch lange nicht nach Gebühr bekannt und geschätzt ist. Er wird seinen Weg ganz gewiß finden. Den Weg zu den breitesten und auch zu den tiefsten Wirkungen.

Denn nochmals: er ist durchaus modern. Durchaus ein Kind seiner Zeit. Einer Zeit, die Maschinen, aber auch die Lurik Milkes und Georges hat, die reißend und rasend ist und doch wieder von einer träumerischen Verzagttheit. Und der dieser Aphoristiker der Salon satire einen köstlich geschliffenen Spiegel vorhält. Ein Fenster, durch das sie ihre eigene Nichtigkeit und ihre glatte Verlogenheit, ihre lahmen Kompromisse und ihre gefeiertsten Irrtümer erblicken kann, ohne sich wehe zu tun, ja, ohne es recht zu wissen, und ihren tiefen Reichtum, ohne dabei in unelegante Nüchternung zu verfallen.

Wiener Oper / von Paul Stefan

Da man draußen auf den Komponisten Eugen d'Albert große Stücke hält, so hätte ich gern von seiner Oper *'Liebesketten'* berichtet, die an der Wiener Volksoper zum ersten Mal aufgeführt wurde. Aber die ersten Aufführungen mußte ich versäumen, und ich weiß nicht, wie lange es dauern wird, bis ich hineinkomme; schon weil das Werk versichert zu sein scheint. So erwähne ich für heute nur, daß die Volksoper eine neue *'Mida'* hat und kürzlich die gute alte Oper *'Des Teufels An-*

teil' ausgrub. Die wahrhaft von Auber ist, dem Komponisten der 'Stimmen von Portici'. Man glaubt das nicht ohne weiteres.

Das Weihnachtsgeschenk der Volksoper war die Oper 'Königskinder' von Humperdinck. Die poetischen Sentimentalitäten des Textes wirken wie sonst und überall und eine wahnfriedliche, geschickte, wirkjame, manchmal sogar schöne, aber kaum je zündende Musik tut ihre Schuldigkeit. Und dann sind hübsche Dekorationen da und ein anmutiges kleines Mädchen, der bewährte Sänger Ziegler, die Damen Engel und Kalter sind am Werk, der tüchtige Kapellmeister Tittel umklammert das Ganze. Mit der Regie der Volksoper im Guten oder im Bösen zu rechten, hätte keinen Sinn. Sie hat jahrelang Klagen, Lob und Mahnungen überdauert und überlebt uns noch alle. Immerhin, es kommen keine lebendigen Gänse auf die Bühne; ich weiß nicht, ob man anderswo dieser Versuchung widerstanden hätte.

Die Hofoper gab 'Oberst Chabert'. An dem Tage, an dem ich die ersten Notizen des (rührigen') Dreimasken-Verlages las, wußte ich: das ist etwas für unser Regime. Denn die Handlung, die einem in den Zeitungsberichten erzählt wurde, glich allzu sehr einem unserer lieben Minofilms, als daß man sich das hätte entgehen lassen können. Jedermann kennt sie. Jedermann weiß, daß es ziemlich viele Bearbeitungen der Novelle Balzacs gibt. Was man auch in Wien nicht weiß, ist, daß eine davon — von dem Franzosen Forest, hier am Intimen Theater Felix Fischers gespielt — einige Ähnlichkeiten mit der neuesten Oper hat. Aber das kann sehr gut ein Zufall sein, und es kommt mir nicht bei, Herrn von Waltershausen den Ruhm des Dichters schmälern zu wollen. Er dichtet so, wie es das Durchschnittspublikum unserer Oper von heute verlangt. Darum verdient sein Werk den Erfolg. Niemand hätte etwas dagegen, wenn die Privattheater damit ihre Geschäfte machten und das gewonnene Geld für Aufgaben der Kunst gebrauchten. Unsere wiener Hofoper freilich bekommt vom Kaiser von Oesterreich Geld genug und hat solche Geschäfte nicht nötig. (Ganz abgesehen davon, daß sie mit 'Oberst Chabert' gar kein besonderes Geschäft zu machen scheint.) Und die Aufgaben der großen Kunst, zu denen die Einnahmen verwendet werden sollten, sieht man erst recht nicht. Sondern das Geschäft ist Selbst-Zweck. Der Spielplan bleibt traurig wie zuvor. Wenn wir etwas Neues erhalten, so ist es nicht ein Werk von eigener Art, eine Dichtung, eine Kunst, die der Sehnsucht unserer Zeit entspricht und darum mit der Zeit und ihrer Anerkennung zu kämpfen hat; sondern es ist eben 'Oberst Chabert'. Soll man's Herrn Gregor verzeihen, weil er nicht weiß, was er tut? Für die Leitung der wiener Hofoper ist es ja kein Fehler.

sondern eher ein Vorzug, daß eine Oper eine trasse Handlung hat und dem musikalischen Verständnis wenig bietet. Aber was soll ich davon halten (und darum spreche ich hier davon), daß das ganze Deutschland diesem Film zjubelt? Ich bin versucht, einem Publikum zu danken, das nicht mit eingestimmt hat. Dem Publikum der wiener Hofoper. Wenn wenigstens Marie Gutheil diese Frau der beiden Männer gegeben hätte! Aber sie ist in Ungnade . . .

Die andre Neuheit der Hofoper ist ein Ballett: 'Die Prinzessin von Tragan', in dem es zu hübschen Bildern und zu einer Handlung ohne besondere Kennzeichen eine gefällige Musik von Oscar Straus gibt. Daß so etwas wie ein Hoftheater-Ballett überhaupt noch existiert, wird mir allerdings von einem Mal zum andern rätselhafter.

Es ist schließlich zu sagen, daß Gregor, er selbst, jetzt den 'Don Giovanni' neu studiert. Lebten wir Wiener in weniger 'bewegten' Tagen, so könnte ein Skandal daraus werden. Immerhin: das möcht' ich noch erleben. Vorderhand hat diese Regie Frau Gutheil die Elvira weggenommen, die sie spielte und sang wie niemand sonst, so daß einem sehr vieles in dem unvergleichlichen Werk erst recht verständlich wurde. Mahler hatte diese Elvira mit Frau Gutheil aufs Genaueste studiert und der Erfolg sprach für die Mühe. Das wendete die Künstlerin jetzt ein. Die Antwort war, es müsse nach Mahler noch etwas andres geben. Gewiß, das ist der Lauf der Welt. Aber daß dieses andre schon nach wenigen Jahren just Gregor heißen muß, das ist ein Jammer.

Die Tat des Statisten Mirabell / von Kurt Münzer

Eine Leidenschaft, die um so stärker und unwiderstehlicher war, als die entsprechende Begabung dafür unzulänglich, hatte den jungen Handlungsgehilfen Friedrich Vogelshrei zum Theater getrieben. Ein Zungenfehler, eine wenig glückliche Leibesbildung, ausdruckslose Augen und schwer zu bewegende Arme machten ihn so ungeeignet wie möglich für die Existenz in einer Welt des Lichts, der Schönheit, der Gebärden und Sprache. Aber seine unverzweifelte Energie setzte es durch, daß er hier und da, von Wandertruppen aufgenommen, eine größere Rolle spielen durfte, wo er dann durch Uebertreibung und Hilfslosigkeit zugleich, durch ein Uebermaß von Anstrengung und die Unzulänglichkeit seiner Mittel dem Gelächter des Parterres preisgegeben war. Dennoch verschaffte ihm der Zufall nach fünf Wander-

jahren ein Engagement an einem kleinen stehenden Stadttheater, wo er Episoden spielen sollte. Aber selbst in den sonst unbeachteten Rollen eines Dieners, Hofherrn oder Soldaten machte er sich durch ungerechtfertigte Aufdringlichkeit bemerkbar, versuchte, mit seinen drei Worten die Szene zu beherrschen, und erregte Unwillen und Mißfallen. Der Direktor, nicht so sehr durch Mitleid wie durch Gleichgültigkeit bewogen, schickte ihn nicht fort, sondern behielt ihn weiter, allerdings nur zur Verwendung in stummen Rollen, als Statisten, dessen Eifer geeignet sein mochte, die übrige schwerfällige Schar der Stummen anzufeuern.

Friedrich Vogelschrei hatte mit dem Betreten der Bühne auch seinen Namen fallen lassen und nannte sich einfach: Mirabell. Er träumte, wie dieser Name in drei Weltteilen aufzulingen sollte, allen Sprachen vertraut, er mit ihm ein internationales Besitzthum. Denn er hielt sich im Stillen und Lauten für ein noch kaum dagewesenes Schauspielergenie, das nur durch Neid, Intrigen und Mißgunst unterdrückt wurde. Es konnte nichts andres als seine überragende Größe sein, um derentwillen man ihn in Hintergründe und Schweigen verbannte. Man fürchtete ihn, klein und neidisch, wie man in dieser Welt war. Selbst als er schon zum Statisten gesunken war, nur noch stumm die Szene füllen durfte und unverständliche Worte in einer Volksmasse murmeln, war sein Glaube an sich, statt zu schwanken, nur gefestigt worden. Und diese Ueberzeugung seines Könnens, die sein Leben vergiftete, sein den Wahnsinn erreichender Ehrgeiz, sein Hunger nach Heldenrollen und Beifall verstörten ihn so, daß er zu jener That schritt, die den Greisen unsrer Zeit noch in Erinnerung sein dürfte. Denn dieser Mirabell-Vogelschrei verübte sie in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Es hatte sich der größte Künstler jener Tage zum Gastspiel an dem kleinen Stadttheater verpflichtet. Er kam und trat als Carlos auf. Das gesamte Personal war in dem umfangreichen Stück beschäftigt, und alle Gebildeten und Kunstfreunde der Stadt füllten das Haus. An diesem Abend, während Mirabell in den Kulissen stand, dem großen Künstler zusah und fast laut überlegte, wie anders und schöner er diese oder jene Stelle herausbringen würde, erwachte plötzlich in ihm sein furchtbarer Plan, erwachte und war sofort reif, überreif, mußte im Augenblick ausgeführt werden. Es galt für Mirabell, sich durch einen Gewaltstreich der Welt aufzudrängen: seine Gegner mußten ausgerottet werden und er allein übrig bleiben; die Kunst mußte auf ihn verwiesen sein. Und seinem verwirrten Gehirn schien es, als ob dieses Theaterchen alle seine Feinde und Unterdrücker in sich schloße; als ob nur dieser große Künstler da

draußen zu sterben brauchte, um ihm die Nachfolge zu überlassen. Ebenso verstört in seiner Vernunft wie klar in seinem wahnsinnigen Plan schlich er sich fort, als auf der Bühne die große Szene des Carlos und der Eboli vom Publikum unten und dem Personal, den Arbeitern oben hingegeben belauscht wurde; schlich sich in die Kammer, wo die Petroleumkannen standen, denn in den Garderoben wurden Lampen gebrannt; nahm diese Kannen, schlich in den Bühnenraum zurück, goß die Flüssigkeit aus, auf Verastücke und Möbel, Kissen und Holzbalken; und während von fern des Carlos Stimme dumpf zu ihm drang und seinen Haß schürte, warf er Feuer in das Petroleum, hierhin, dahin, wartete, bis die erste Flamme jäh aufschlug und sofort zum Feuermeer wurde, und flüchtete auf die Straße. Daum hatte er die Tür erreicht, so hörte er hinter sich einen einzigen, endlosen, unbeschreiblichen Schrei. Und schon war das Feuer an den Fenstern, die erste Scheibe klirrte, schon waren Menschenmassen da, schon krachte es im Hause, schon rötete sich der Himmel, gellten Glocken und Hörner — und immer noch von innen heraus der ewige, unmenschliche Schrei, als erhoben zum Tode erschreckte Untiere ihre unwahrscheinliche Stimme.

Mirabell stand fern und sah zu, wie das Theater brannte. Verwundete und Leichen wurden vorbeigetragen; er beugte sich gierig über alle: da gingen machtlos seine Feinde hin. Es brannte die ganze Nacht, im Hause verbrannten Eingeschlafene, Unerreichbare. Am nächsten Mittag erloschen die Flammen, und man holte die Toten heraus. Sie wurden im Hofe einer unbenutzten Kaserne aufgebahrt, und die Stadt strömte hin, unkenntlich gewordene Geliebte ihrer Trauer zu retten. Mirabell, noch immer in Bühnenvams und hohen Stiefeln, war unter den Suchenden. Es war einer der wenigen, die von den Schauspielern am Leben waren. Man hielt ihn an, lud ihn zur Ausjage über das Unglück auf die Polizei. Aber er blieb stumm oder antwortete Sinnloses. Man begriff, daß ihn der Schreck verwirrt hatte, und ließ ihn unbehelligt, bis er sich besinnen würde. Niemand sorgte sich um ihn. Von seiner Familie losgesagt, stand er völlig allein da, hatte nie Liebe oder Freundschaft gesucht, ganz in seinen Ehrgeiz versunken. Nun suchte er unter den Leichen seine Feinde: den großen Künstler, den Direktor, den Regisseur, den Helden und Liebhaber. Aber wie er noch da stand, kamen sie plötzlich auf ihn zu, verstört, erschüttert: der große Künstler, der Direktor, alle, alle, die ihn unterdrückt hatten. Er hielt sie für Gespenster, aber sie waren dem Tode entronnen und lebten weiter, ihn zu unterdrücken. Nur Unschuldige, Harmlose, Fremde hatte er getötet. Alles blieb, wie es gewesen

war. Er blieb zum Schweigen und in den Hintergrund verdammt.

Da begann er zu schreien, zückte sein stumpfes Dazaterschwert und stürzte sich auf alle, die da lebten.

Er kam ins Irrenhaus und wurde ein stiller träumerischer Kranker. Aber regelmäßig am Jahrestage des Theaterbrandes verfiel er in Majerei, verzweifelte Ausbrüche, schrie die Rolle des Don Carlos aus allen Fenstern hinaus und heulte, wie er in jener Nacht hatte heulen hören. Darauf fiel er in dumpfstees Hinbrüten. Das wiederholte sich zwanzig Jahre, als trüge er in seinem verstörten Gemüt eine Jahresuhr, die pünktlich ihren einzigen verhängnisvollen Schlag tat. Bis sie einmal stille stand. Am einundzwanzigsten Jahrestage vermählte der Wärter das gewohnte Loben in der gepolsterten Zelle, in die der Kranke immer einen Tag vor seinem Ausbruch gebracht wurde. Er trat ein und fand Mirabell erhängt am Fenstergitter. War er sich plötzlich seiner Bewußt geworden, star über die verbrecherische und doch letzten Endes schuldlose Sinnlosigkeit seiner Existenz, und hatte dieses vergebliche Leben als eigener Richter geendet?

Begehren | von Rudolf G. Binding

Aus dem purpurnen Dunkel der Ahnung
loht das Begehren.

Magst du ihm wehren
hundertfältig mit pochender Mahnung,

magst du die braujenden Weiten der Welten
öffnen zum Raube:

Wissen und Glaube,
Siege und Opfer werden nichts gelten

ihm, das die dürftigen Pfeiler der Brücken,
ragend ins Leere
dunkelnder Meere,

Bau der Vernunft, zerschmettert in Stücken.

Frei aus dem Abgrund der Seele entsprunge
spannt es die Bogen,

über die Wogen
schwankend zum Lichte, bis es errungen.

Rasperletheater

Unsterblichkeit m. b. S. | von Panurg

1

Bitte: Steinplatz 148 36.
Hier NS . . . Danke, Sie Getreu'iter von allen.
Kommen Sie rasch. Mir ist eben Ihr Feiertitel eingefallen.
'Nen Bleistift haben Sie ja wohl bei sich.

2

Ich weiß! Ich weiß! Zehn Jahre! Lange Zeit!
Wie holder Frühlingsgruß umgibt mich heut
Ihr Blumenflor und wischt mir von der Stirn die Sorgen . . .
Nicht schreiben! Halt! Das ist ja meine Ansprache für morgen.

Beginnen wir! Zehn Jahre . . . Also, schreiben Sie:
Heut steht er auf des Ruhms Peripethie.
Dem Höchsten treu, leutjelig seinem Volke,
Entrückt schier in Verehrungs-Weihrauch-Wolke.

(Herr! Weihrauch mit 'nem h!) Er flieht den alten Trott.
Sein Thepistarren, darf ich nedisch sagen,
(Thepis, ein griech'scher Intendant! Das weiß man doch, mein Gott!)
Sein Thepistarren wackelt nicht nach Hü und Gott:
Mit Hü und Hä lenkt er den Hofkunstwagen.

Den Hofkunstwagen? hm . . . nein! Schreiben Sie, Verehrter:
Nicht à la Dumont, à la Daumont fährt er,
So von der Primadonna bis zum End' des Pferdebeschwofes
Zeigt er die Homogenität des Preußenhofes.

Wenn morgen sämtliche Kunstangeestellten
Aus tiefgefühltem Dankesdrang sich melden,
In Treue fest, in Zügen rechtsumkehrt,
Den Großen feiern, den der Größ're uns besichert —

Wer will ihn schelten dann, den Vielverehrten,
Daß er verlacht der Krit'ker Wutgebalz?
Hängt ihm doch längst mit Eichenlaub und Schwerden
Die allerhöchste Anerkennung aus dem Hals.

Wer so sein Werk betrachtet, still, allein . . .
Na, Fortsetzung fällt Ihnen ja wohl selber ein.
Aber achten Sie mehr auf die Rechtschreibung, alle Wetter,
Und rufen Sie jetzt mit mir: Der allerhöchste Herr unsrer Bretter . . .

3

(Siehe Richard Wagners Gedicht „An Helmholtz“)
Grau wäre diese Theorie?
Dagegen sag' ich, lieber Schmod,
Zum Brechreiz wird die Harmonie,
Fügt sich zum Holz ein edler Bod.

Rundschau

Linde-Nordau

Kürzlich las man in den Zeitungen, daß der Komponist Paul Linde gegen den Direktor des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses, Herrn Nordau, das Konkursverfahren beantragt habe. Nordau hatte sich in arger Bedrängnis befunden, und Linde stellte ihm nicht nur ein Darlehn von zwanzigtausend Mark, sondern auch die Dekorationen für die Auführung seiner Operette 'Gri-Gri' zur Verfügung. Nordau hatte dann natürlich das Darlehn nicht richtig abbezahlt, und als das Stück nicht mehr die wöchentlich vorausgesetzte Einnahme ergab, die Operette einfach zugunsten einer andern abgesetzt. Linde hatte ihn verklagt und ließ nun unter Verzicht auf andre Vollstreckungsmittel den Konkurs eröffnen.

Eine Wochenschrift, die sich mit den berliner Theaterverhältnissen beschäftigt, muß einen solchen Tatbestand festnageln. Man weiß wirklich nicht, wem man in diesem Streit Sympathien entgegenbringen soll. Es wird immer gesagt, daß viele Menschen zu Leichtsinne und Schuldenmachen veranlaßt werden dadurch, daß man ihnen allzu bereitwillig Kredite einräumt. Aber wie soll schließlich ein Theaterdirektor, der materiell nicht sehr feststeht, künstlerisch festbleiben, wenn ihm solche Angebote gemacht werden? Josef Wendiner hatte das Geschäft zustande gebracht, und er vertrat Linde in der Kassentrunkontrolle. Dieser Josef ist der Benjamin der hamburger Direktoren-Dynastie Wendiner. Ein doch immerhin recht bekannter und erfolgreicher Komponist wie Linde fühlt sich verpflichtet, dem Direktor eines keineswegs bedeutenden Theaters über dreißigtausend Mark in die Hand zu geben,

damit dieser eine schon anderswo gespielte Operette in Berlin auführt. Was soll da aus den Autoren werden, die bestenfalls nur Talent, aber nicht die reichen Mittel des Herrn Linde haben!

Statt nun einen solchen Tatbestand, den ich übrigens weniger moralisch als vom geschäftlichen Standpunkt aus verurteile, still für sich zu behalten, posaunt man ihn durch die Zeitungen aus. Im Interesse eines soliden Theatergeschäfts würde ich mich über den Verlust des Komponisten Linde freuen, wenn ich nicht die feste Überzeugung hätte, daß die beiden edlen Kämpfer sich in kurzer Zeit versöhnen werden, und daß dann Lindes Meisterwerk mit einer andern Operette abwechselnd gespielt werden wird.

Max Epstein

Berg-Enbind und sein Weib
Johann Sigurjonsson ist ohne alle Frage ein Dichter, einer, der uns Leben weiß, und den nach der Wahrheit verlangt. Sein Schauspiel ist das ehrliche Werk eines natürlichen Menschen. Dabei fehlt es ihm keinesfalls an dramatischem Temperament oder an theaterkundigem Geschma. Gleichwohl kam keine Ergriffenheit auf, als das Stück im münchener Residenztheater zum ersten Mal in deutscher Übersetzung (die Alfons Fodor Cohn aus dem Dänischen besorgt hat) vorgeführt wurde. Der junge Isländer Sigurjonsson kennt gewiß seine Landsleute gut, und wenn er die einfachen Menschen, Bauern und Arbeiter, in blumigen Ausdrücken zu einander sprechen läßt, dann glaubt man ihm wohl, daß er wahr beobachtet hat; aber unsern einern geht es auf die Nerven, wenn die kräftigsten Landsleute mit einander reden wie hierzulande nur

papierne Nestbeten. Wir kennen das Volk nicht, und ihre Sitten befremden uns, wo sie doch im Theater Voraussetzung für unser Verständnis sind. Wir wissen nichts von den Zuständen auf Island im achtzehnten Jahrhundert, und es genügt uns nicht, daß behauptet wird: dazumal wurde ein Schafdieb lebenslänglich ins Zuchthaus gesteckt, oder er war als Geächteter vogelfrei. Deshalb erscheinen uns die Prämissen in Sigurjonssons Schauspiel unverhältnismäßig gering im Vergleich zur Tragik ihrer Folgen. Was bleibt, ist die psychologische Feinheit, mit der das Verhältnis des Weibes zum Manne dargestellt wird. Das ergreift auch uns, wie die Frau aus Liebe die Schuld des Verfolgten beargwöhnt; wie sie ihm aus Liebe, als er erkannt ist, in die Verlassenheit der Berge folgt, all ihren Wohlstand um seinetwillen im Stich läßt und die gräßlichsten Strapazen mit ihm teilt; und wie endlich der Hunger diese Liebe zerstört und die beiden Verzweifelten sich gegenseitig mit Vorwürfen und Beschuldigungen peinigen, bis sie aus ihrer dürftigen Hütte vor einander in den Schneesturm hinausflüchten und umkommen. Aber die Handlung selbst ist zu dünn und wirkt, wo die großen Momente einsetzen sollen, theaterhaft und verkünstelt. Es bleibt das peinliche Gefühl zurück, daß die Bemühung des isländischen Dramas auf die deutsche Bühne einigermaßen überflüssig war.

Bei einer durchaus guten Darstellung wäre die Empfindung weniger deutlich geworden. Im münchener Residenztheater aber veranlaßten die Verzerrungen die Frau Swoboda, daß das Gefühl des Fremdartigen durch den Eindruck der Widerlichkeit verstärkt wurde. Im letzten Akt verrenkte sich die unglückliche Person in hysterischen Krämpfen und brüllte aus der Kehlen Laute heraus, von denen nicht ein einziger echt war.

Dabei hatte sie als Partner Albert Steinrück, dessen schöne Natürlichkeit daneben gewiß sympathisch wirkte, aber die Uneinheitlichkeit der ganzen Aufführung erst recht hervortreten ließ. Von den übrigen Mitwirkenden, deren Rollen sämtlich geringfügig sind, fiel keiner nennenswert auf. Nur Fräulein Altherr, die als Hirtenjunge ein paar Sätze zu sagen hatte, möchte ich erwähnen, weil man so selten eine Knabenrolle von einer Dame wirklich gut gespielt sieht. Steinrücks Regie hatte mit Geschmack einige vorzüglich bildhafte Szenen gestellt, doch waren mir die Dekorationen in ihrer sauberen Prachtigkeit gar zu korrekt ausgefallen. Das Publikum blieb höflich und klatschte — trotz Frau Swoboda — zum Schluß den Autor heraus. Erich Mühsam

Oberon in Hamburg

Zwischen musikalischer und szenischer Regie die rechte Mitte innezuhalten: darin scheint mir die Hauptaufgabe aller Neubearbeitungen älterer Opern zu bestehen. Seit Jahrzehnten streiten jedoch leider diese beiden szenischen Prinzipien aufßallend heillos mit einander, und die Opernrenaissance, die heiß ersehnte, bleibt letzten Endes aus. Ich habe neulich in Hamburg die Neuinszenierung des 'Oberon' und dann in Charlottenburg die Neubearbeitung des gleichen Werkes gesehen. Dort, in Hamburg, strömte Weingartners künstlerische Wärme von der Neugestaltung des Textbuches und der Partitur in die malerisch und stofflich zwar glücklich gesehenen, aber zu straff stilisierten Szenenbilder Ewald Duellbergs hinüber. Man ward sich unter allen Umständen des Erlebnisses inne, zu dem sich für Weingartner, den Musiker und Librettobearbeiter, für Duellberg, den modernen empfindenden Künstler, und für Hans Voemannfeld, den historisch geschulten Regisseur, Webers lebtes

Wert bei der Neubearbeitung gestaltet hat. Wenn also in Hamburg, trotz dieser innerlichen Arbeit, nur ein musikliterarischer Erfolg des künstlerischen Intellekts zu Stande kam, so darf man daraus leider schließen, daß eben ‚Oberon‘, die Dichtung, im Grunde nichts anderes als eine billige Travestie der ‚Zauberflöte‘ ist. Denn Felix Weingartner hat wirklich alles Menschen- und Künstlermögliche geleistet, um das Werk zu retten. Er hat den Dialog zwar naiv belassen, ihn aber doch romantisch verstärkt. Die Gestalt Roschans erhält durch Weingartners textliche und musikalische Zusätze mehr dramatisches Relief, und Oberon selbst wirkt, trotz Übertragung an eine Sopranistin (in Hamburg an die mit seltsam samtweichen Registern ausgestattete Stimme der Marcel) tausendmal feengöttlicher als der männliche Oberon in

Charlottenburg. Ein Grundübel des Librettos, das allerdings auch von Weingartner nicht geheilt worden ist, beruht in der geringen dramatischen Wucht des Einsatzes der Hönhandlung. Auch in Hamburg wird die Ermordung von Kaiser Karls Sohn durch Hön und der Fluch des kaiserlichen Vaters nur erzählt, statt daß wir Zeugen dieser Vorgeschichte würden; ebenso wie wir ja auch von Oberons und Titanias Zwist in beiden Bearbeitungen nur hören. Vielleicht daß man, bei der Exposition ansetzend, es noch einmal mit einer Bearbeitung versucht. Jedenfalls gehört ein überragender musikalisch-dichterischer Stöckerwille dazu, Webers ‚Oberon‘-Musik nachzuspüren. Der noch so ernste Wille eines tüchtigen Theaterleiters genügt hierfür einesfalls.

Arthur Neisser

* * *

Einst war die Presse wirklich der Vorkämpfer für die geistigen Interessen in Politik, Kunst und Wissenschaft; sie tritt für Ideen und suchte zu diesen Ideen die große Masse emporzuheben. Allmählich aber gewann die Gewohnheit der bezahlten Anzeigen, der Inserate, die lange gar keinen, dann einen sehr beschränkten Raum auf der letzten Seite der Zeitungen gefunden hatten, eine tiefe Umwandlung in deren Wesen hervorzubringen. Es zeigte sich, daß diese Annoncen ein sehr ergiebiges Mittel seien, um geschwind Reichtümer zusammenzuschlagen, um immense jährliche Einnahmen aus den Zeitungen zu schöpfen. Aber um viele Anzeigen zu erhalten, handelte es sich zunächst darum, möglichst viele Abonnenten zu bekommen; denn die Anzeigen strömen natürlich in Fülle nur solchen Blättern zu, die sich eines großen Abonnentenkreises erfreuen. Von dieser Stunde an handelte es sich also nicht mehr darum, für eine große Idee zu streiten und zu ihr langsam das große Publikum hinaufzuheben, sondern umgekehrt darum, solchen Meinungen zu huldigen, die, wie sie auch immer beschaffen sein mochten, der größten Anzahl von Zeitungskäufern genehm sind. Von dieser Stunde an wurden also die Zeitungen, immer unter Beibehaltung des Scheins, Vorkämpfer für die geistigen Interessen zu sein, zu schönen Augen dienern der geldbesitzenden und also abonnierenden Bourgeoisie und ihres Geschmacks; nicht nur zu einem ganz gemeinen, ordinären Geldgeschäft wie andre auch, sondern zu einem viel schlimmern, zu einem durch und durch heuchlerischen Geschäft, das unter dem Schein des Kampfes für große Ideen und für das Wohl des Volkes betrieben wird.

Ferdinand Lassalle

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Herbert Gulenberg: Die Wunderkur, Ein Akt.

Annahmen

Sam Benelli: Das Mahl der Spötter, Vieraktiges Drama, deutsch von Hans Warth. München, Kammerspiele; Wien, Deutsches Volksth. (Eduard Bloch).

Mouéchy-Gon und Rancey: Des Feuers Anteil, Schwanf. Berlin, Trianonth.

Wilhelm Schmidtbonn: Der verlorene Sohn, Dramatische Legende. Berlin, Deutsches Th.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

28. 12. Oscar Engel: Kinder, amüsiert euch! Dreiaktige Gesangsposse, Musik von Fritz Hartmann. Wiesbaden, Volksth.

29. 12. Ingo Krauß und Otto Schwarz: Die Hochzeit des Mozart, Volkstüd. Frankfurt a.M., Schipls.

Wismar Rosenthal: Eine tolle Sache, Posse. Hamburg, Neues Operettenth.

30. 12. Alexander Engel und Leo Waltherstein: Frauerl, Dreiaktiges Schipl. Wien, Neue Wiener Bühne.

2. von übersehten Werken

Johann Sigurjonsson: Berg Enbind und sein Weib, Vieraktiges Drama, deutsch von Alfons Fodor Cohn. München, Residenzth. (Erich Reiß).

3. in fremden Sprachen

Graf Nicolaus Banffy: Der Herr der Welt, Drama. Budapest, Nationalth.

Roberto Bracco: Nicht einmal ein Ruß, Vieraktiges Schipl. Turin, Teatro Carignano.

M. P. Frondaie: L'homme qui assassina, Schipl. Paris, Théâtre Antoine.

Neue Bücher

J. F. Bubendey: Soziale Schäden im Arbeitnertum des deutschen Bühnengewerbes. Eine Studie zur Geschichte der sozialen Bühnenbewegung. Leipzig, Wilhelm Engelmann.

Diese Schrift gibt einen willkommenen Überblick über die sozialen Schäden im deutschen Theaterwesen, über die unzureichenden Versuche der verschiedenen Genossenschaften und Vereine, die wirtschaftliche Lage der Bühnengehörigen zu verbessern, und über die diesbezüglichen Bemühungen des Staates. Sie zeigt an der Hand von statistischen Erfahrungen, daß die gesetzlichen Fürsorgemaßregeln ungleich mehr genützt haben und nützen als alle Selbsthilfe. Der Staat erweist sich als wohlthätiger Tyrann, indem er die uneinigen und unpraktischen Künstler zwingt, sich gegen Unfälle, Krankheit und Invalidität zu versichern, und indem er den unlauteren Machenschaften der Agenten einen Niegel vorschiebt. Der Verfasser beilegt sich einer lobenswerten Objektivität und weist mit Nachdruck darauf hin, daß trotz den durch die Reichsversicherungsordnung, das Versicherungsgesetz für Angestellte und das Stellenvermittlungsgesetz erzielten Fortschritten das Elend noch immer groß ist. Er schreibt ein flüchtiges Zeitungsdeutsch, und ihm fehlt der zusammenfassende Blick des Historikers; aber er hat das Verdienst, ein bisher mehr oder weniger gefühlsmäßig und rhetorisch behandeltes

Thema zum ersten Mal auf eine wissenschaftliche Basis gestellt zu haben. Hans Harbeck

Zeitungen und Zeitschriften

Karl Brunner: Kinder im Kino. Tag 1.

Fritz Engel: Der Generalintendant. W. Z. 662.

Emil Ludwig: Die Pawlowa. Tag 305.

Paul Schlenther: Björnson und Ibsen. W. Z. I.

Just v. Treddenbrodt: Die Gegenwart und Zukunft der berliner Volksbühnen. Neue Theater-Zeitschrift II 52.

Eduard Walter: Ueber das schöne und richtige Singen. Neue Theater-Zeitschrift II 50.

Friedrich Weber-Robine: Der Feuerschutz im Theaterbau. Deutsche Bühne IV 18.

Paul Zech: Strindberg, der Fanatiker des zeitgenössischen Gefühls. Saturn I 12.

Personalia

Robert Walajthy ist aus dem Wiener Burgtheater ausgeschieden und will sich ganz von der Bühne zurückziehen.

Franz Fischer, der münchener Hofkapellmeister, ist am 1. Januar in den dauernden Ruhestand versetzt worden unter Verleihung des Titels eines königlichen Generalmusikdirektors und des Ritterkreuzes vom Verdienstorden der bayerischen Krone, womit die Erhebung in den Adelsstand verbunden ist.

Hermann Jadowfer hat vom König von Württemberg das Ritterkreuz des Friedrichordens erhalten.

Engagements

Augsburg (Stadtth.): Hellmut Kruse vom Stadttheater Würzburg 1913-15.

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Hans Zeise-Goett von Osnabrück.

— (Leffingth.): Erich Ziegel 1913-16, Helene Thimig.

Bremen (Schsplhs.): Charlotte Grehner vom Stadtth. Bielefeld, Alexander Rüdert vom Stadtth. Bremerhaven.

Danzig (Stadtth.): Else Osten von der Komischen Oper in Berlin 1913-15.

Düsseldorf (Schsplhs.): Winni Wolters vom Stadtth. Colmar 1913-18.

Frankfurt a. M. (Neues Th.): Otto Wallburg vom Stadtth. Halberstadt 1913-16.

Halberstadt (Neues Stadtth.): Claire Dondee vom Stadttheater Bauzen.

Hamburg (Stadtth.): Emmerich Schreiner von der münchener Hofoper, ab Herbst 1913.

Kolberg (Kurth.): Paul Schliephack vom Stadtth. Bromberg 1913.

Oldenburg (Hofth.): Curt Behrensen von Chemnitz 1913/16.

Putbus a. M. (Fürstl. Schauspielh.): Hans Liebes vom Stadtth. Barmen Sommer 1913.

Stuttgart (Hofth.): Hanni Etidel vom Stadtth. Heidelberg, Theodor Scheidl von Augsburg I.

Wegesack (Stadtth.): Franz Mandel vom Stadtth. Rittau, Erika Waldow vom Stadtth. Münster in Westf. 1912/13.

Weimar (Hofth.): Otto Frießel vom Stadttheater Cottbus 1913/18.

— (Residenzth.): Irene Rosen. Wiesbaden (Bürgerl. Schauspielhaus): Emmo Christ.

Wilhelmshaven (Wilhelmtth.): Amanda Semrau von Liebichs Commerth. Breslau.

Wismar (Stadtth.): Erwin Rudolph.

Würzburg (Stadtth.): Adolf Karnbach von Augsburg I.

Zürich (Stadtth.): Arthur Schwarz von Augsburg I.

Nachrichten

Direktor Theodor Loewe von den vereinigten breslauer Bühnen,

dessen Nachfolger am Stadttheater Woldemar Runge wird, hat das Vobetheater und das Thaliatheater zum Herbst 1913 an den Regisseur Doktor Hans Meier von Graz verpachtet.

Maximilian Wilhelmi, der Intendant des Straburger Stadttheaters, wird mit Abschluß dieser Spielzeit aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niederlegen.

Das hamburger Operetten-theater hat für mehrere Jahre der Sänger Eduard Erhard gepachtet, um es zu einer neuen Oper umzubauen. Als Oberregisseur und stellvertretender Direktor ist Maximilian Moris verpflichtet worden.

Die Presse

1. Börsische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Thomas Mann: Florenza. In drei Akten. Kammerspiele.

1. In diesen Szenen sprüht die rhythmische Prosa von geistreichen Antithesen, charakteristischen Worten und wirksamen Einfällen. Aber zuletzt ermüden wir selbst mit den Kämpfern, die nur ein Scheingefecht ausführen.

2. So viel schöne und edle Wendungen Thomas Manns Darstellung nimmt, so verschwinden doch alle Einzelheiten in dem Strom der epischen Breite, der sich über dieses Drama ergießt.

3. Selbst wenn man seinen Respekt vor poetischem Glitter nicht verleugnet und ein paar kräftigere Situationen als geschaute Kunst anerkennt, so ist der Gesamteindruck doch ein schlaffer und zerfließender.

4. Der Epiker Thomas Mann ist

stärker als der Dramatiker. Das Motiv klingt an, wird aber nicht theatralisch lebendig.

5. Wir mußten wenigstens zwei Akte lang warten, bis sich aus einer edlen Disputation und aus einer breiten Illustration viel durchsichtiger Kulturzustände ein starker Kontrast menschlicher Dinge herausfächelte.

II. Richard Wilde und E. G. von Negelein: Der Austauschleutnant, Militärschwank in drei Aufzügen. Schauspielhaus.

1. Das Stück hat kaum einen andern wesentlichen Vorzug als den der Bescheidenheit.

2. Wir wollen meinetwegen sogar flache Harmlosigkeiten von diesem Kaliber hingehen lassen, wenn nur diese Wahl nicht typisch wäre für die Art, wie an so verantwortungsvoller Stelle die zeitgenössische deutsche Produktion behandelt wird.

3. Nach der runden Fassung des ersten Aktes leiden die folgenden zu sehr an militärischem Ballast, und die eigentlichen Situationen welche das Geschäft der drei Verlobungen betreiben, werden mit zu lodern Häden aneinander gehftet.

4. Die kleine Chose zwischen dem preußischen Leutnant und der iteinreichen Amerikanerin spielt sich in so heitern, an niedlichen Wendungen reichen Formen und umrankt von so unterhaltendem Beiwerk ab, daß das Wohlgefallen der Zuhörerschaft durchaus gerechtfertigt erscheint.

5. Am ersten Januar fangen wir alle bekanntlich ein andres Leben an, und wir werden dann vielleicht in Aterstimmung fragen, ob das Hoftheater gut tut, den bescheidenen Amüsierbühnen Konkurrenz zu machen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

16. Januar 1913

Nummer 3

Reichstheatergesetz / von Richard Treitel

(Schluß)

Die privatrechtlichen Bestimmungen zu einem Reichstheatergesetz bestehen, wenn man so sagen darf, aus einem geschriebenen und ungeschriebenen Teil.

Der geschriebene Teil sind dreißig Paragraphen.

Die ungeschriebenen Bestimmungen sind in § 32, Absatz III vorhanden, in dem es heißt:

Der Bundesrat ist befugt, Vorschriften darüber zu erlassen, in welcher Weise die Bühnenunternehmer ihre Bücher zu führen, und welcher polizeilichen Kontrolle über den Umfang und die Art ihres Geschäftsbetriebes sie sich zu unterwerfen haben.

Dieser Paragraph spricht zwar nur von einem Recht der Büchereinsicht und einer polizeilichen Kontrolle, die ausgeübt werden soll. Die Kontrolle erstreckt sich aber auf den Umfang und auf die Art des Geschäftsbetriebs. Es könnte schon vorkommen, daß die Polizei beispielsweise etwas dagegen einzuwenden hat, wenn eine Schauspielerin gar zu große Anschaffungen für moderne Kostüme machen muß; wenn ein Schauspieler zwar nicht regelrecht kaltgestellt, aber doch so beschäftigt wird, daß der künstlerische Ruf über kurz oder lang hinschwinden muß.

Man mag sagen, dies seien privatrechtliche Dinge, über die nur der Vertrag entscheiden kann. Man wird aber auch die Annahme gelten lassen müssen, daß alle derartigen Dinge die Art des Geschäftsbetriebs des Bühnenunternehmers betreffen, ja sogar, daß sie für die sittliche Zuverlässigkeit in Frage kommen können.

Ob die Polizei die Absicht hat, den § 32, Absatz III in dieser Weise zu interpretieren, weiß man natürlich nicht. Es besteht eine Möglichkeit. Für alle, die sozialpolitisch auf der Arbeitnehmerseite stehen, wird die Möglichkeit einer solchen Auslegung keinen Schrecken haben, wenn man sich auch sagen muß, daß eine so weit-

gehende Vorschrift nur in die Hände der besten Polizei gelegt werden darf.

Die Bestimmung des § 32 Absatz III ist so weitgehend, daß sie eigentlich die ganzen übrigen privatrechtlichen Bestimmungen zu einem unvollständigen Gesetz macht. Was etwa im Gesetz nicht geregelt ist, kann durch Bundesratsverordnung geregelt werden. Ich nehme natürlich an, daß der Bundesrat Verordnungen nur erlassen wird, wenn es sich um Abänderung dringender Schäden handelt. Es ist, wenn dem Bundesrat diese Möglichkeit durch Gesetz gewährt wird, nicht ausgeschlossen, daß letzten Endes jede Frage, die zwischen Bühnenunternehmer und Bühnenmitglied zweifelhaft ist, vom Bundesrat im Verordnungswege geregelt wird. Auch dagegen hätte ich nichts einzumenden. Es ist viel zweckmäßiger, wenn der Bundesrat in dieser Weise eingreifen kann, als wenn bei Mißständen abgewartet werden muß, bis einmal eine Gesetzesänderung mit ihrer ganzen Schwerfälligkeit und Langwierigkeit erfolgen kann.

Man wird sich bei der ganzen Betrachtung der privatrechtlichen Bestimmungen des Theatergesetzentwurfes immer den § 32 Absatz III vor Augen zu halten und sich zu sagen haben, daß über kurz oder lang von Seiten des Bundesrats Regelungen auch über diejenigen Punkte getroffen werden, die in das Gesetz noch nicht aufgenommen sind und aufgenommen werden konnten.

So betrachtet, gewinnt auch der privatrechtliche Teil des Entwurfs eine noch größere Bedeutung, als er sie ohnehin schon nach dem hat, was im privatrechtlichen Teil an positiven Bestimmungen vorhanden ist.

§ 1 des Entwurfs gibt eine Definition des Begriffs 'Bühnenmitglied'. Bühnenmitglied ist, wer in einem Bühnenunternehmen zur Leistung künstlerischer Dienste bei der Aufführung von Bühnenwerken gegen Entgelt bestellt ist. Es erscheint zweifellos, daß auch Regisseure und Inspektanten als Bühnenmitglieder anzusehen sind. Nach besonderer gesetzlicher Vorschrift gelten als Bühnenmitglieder auch die Orchestermitglieder eines Bühnenunternehmens.

Der Bühnenunternehmer muß dem Bühnenmitglied auf sein Verlangen eine von ihm unterzeichnete Urkunde über die getroffenen Vereinbarungen (Bühnenvertrag) ausstellen. Wenn das Mitglied einen Vertrag nicht verlangt, ist auch ein mündlicher oder telegraphischer Vertrag gültig. Das Bühnenmitglied kann aber auf das Recht, einen Bühnenvertrag zu verlangen, nicht verzichten.

Der Bühnenvertrag muß den Tag nach dem Kalender bezeichnen, mit dem die Tätigkeit des Mitglieds beginnen soll.

Diese Bestimmung ist zweckmäßig. Es werden damit eine Anzahl von Streitigkeiten aus der Welt geschafft, die sich daraus ergaben, daß bis jetzt Verträge lauten durften: Das Mitglied ist engagiert für die Wintersaison 1913-14, wobei es zweifelhaft war, von wann ab die Saison gerechnet wurde. Zweckmäßig wäre es auch, daß der Tag, mit dem die Tätigkeit des Mitgliedes endigen soll, nach dem Kalender bestimmt bezeichnet wird. Eine große Anzahl von Bühnenverträgen endigt mit Palmarum, wenn es heißt, daß ein Mitglied für die Wintersaison engagiert ist. Manche Direktoren spielen über Palmarum hinaus oder machen Abstecher. Es ist dann zweifelhaft, wie Rechte und Pflichten des Mitgliedes beschaffen sind.

Ein sehr wichtiger Paragraph ist § 4:

Der Bühnenunternehmer kann sich auf eine Vereinbarung nicht berufen, nach der für ihn allein der Bühnenvertrag nur unter einer Bedingung, insbesondere erst nach einem Gastspiel oder überhaupt nicht, verbindlich sein soll.

Damit fällt die Kündigung im Probemonat und das Gastspiel mit unterlegtem Vertrag. Es werden allerdings eine große Anzahl von Verträgen nicht abgeschlossen werden, die bisher abgeschlossen wurden. Der Paragraph wird anscheinend für die Schauspieler üble Folgen haben, wie vielleicht von Seiten der Arbeitgeber gesagt werden wird. Das ist jedoch nicht richtig. Es ist viel besser, wenn kein Vertrag abgeschlossen ist, als ein Vertrag, der in Wirklichkeit keiner ist. Zur Erreichung klarer Verhältnisse im Vertragswesen wird dieser Paragraph sicherlich viel Gutes haben.

Nach § 5 müssen Vorproben bezahlt werden. Der Entwurf sieht vor, daß dem Mitglied für jeden Tag der Vorproben die Hälfte des Gehalts oder Spielhonorars zu gewähren ist. Das erscheint mir nicht ausreichend. Ich vermag keinen Grund einzusehen, weshalb nicht Vorproben in der gleichen Weise bezahlt werden müssen, wie Engagementstage. Der Schauspieler hat für die Vorprobenzeit die gleiche Miete zu zahlen und die gleichen Aufwendungen für den Lebensunterhalt zu machen, wie während der Engagementszeit. Der Umstand, daß der Theaterunternehmer während der Probezeiten Einnahmen aus dem Theaterbetriebe nicht hat, ist Angelegenheit der Berechnung des Unternehmergewinns und geht den Engagierten nichts an.

§ 6 trifft Bestimmungen über Ruhezeiten. Das Bühnenmitglied ist nicht verpflichtet, nach einer Abendvorstellung bei einer Probe mitzuwirken. Nachtproben sind also nur noch möglich, wenn sämtliche Beteiligten zustimmen. Proben an einem Sonntag oder staatlich anerkannten Feiertage braucht das Mit-

glied nur mitzumachen, wenn besondere Umstände die Proben notwendig machen. Für kleinere Bühnen wird diese Bestimmung recht lästig sein. Macht das Mitglied Nachtproben oder Proben an einem Sonn- oder Feiertage mit, so müssen diese Proben mit einem Viertel der Gage bezahlt werden. Auch gegen diese Bestimmung werden sich kleinere Bühnenunternehmer wenden. Alle diese Bestimmungen können durch Vereinbarung zwischen Bühnenunternehmer und Mitglied nicht abgeändert werden. Wirklich zur Durchführung werden aber derartige Bestimmungen nur kommen, wenn die Regierung sich entschließt, dem Verlangen der beteiligten Verbände auf Einführung einer Bühnen-Inspektion nach Analogie der Gewerbe-Inspektion nachzukommen.

Die Regelung der Krankenfürsorge kann als befriedigend erachtet werden. Eine große Härte und eine soziale Ungerechtigkeit ist es aber, daß bei Schwangerschaft zwischen verheirateten und unverheirateten weiblichen Mitgliedern ein Unterschied gemacht wird. Sämtliche Beteiligte werden hoffentlich darauf hinarbeiten, daß dieser unsoziale Unterschied aus dem sozialen Gesetz, das geschaffen werden soll, wegfällt.

Auch die Bestimmungen über Krankenfürsorge können durch Vereinbarung zwischen Bühnenunternehmer und Mitglied nicht geändert werden.

§ 11 beseitigt den Urlaub ohne Bezüge. Die Folge wird wohl eine andre Normierung der Gage sein. Wer dreihundert Mark Monatsgage hatte, bezog die Gage bei ganzjähriger Spielzeit zehn Monate, da gewöhnlich zwei Monate, manchmal auch drei oder vier Monate als Urlaub wegfielen, während deren es Bezüge nicht gab. Jetzt wird die Jahresgage anders berechnet werden.

Werden Benefize zugesichert, so kann der Unternehmer Unkosten nur abziehen, wenn dafür ein fester Betrag vereinbart ist. Diese Vereinbarung ist recht praktisch; sie wird viele Streitigkeiten und Prozesse beseitigen.

§ 13 sucht dem Problem der Kostümfrage — auszuweichen. Der Bühnenunternehmer hat nach § 13 dem Mitglied die zur Aufführung eines Bühnenwerks erforderlichen Kleidungsstücke zu liefern mit Ausnahme solcher, die ohne erhebliche Aenderung außerhalb der Bühne getragen werden können. Es wird also das historische Kostüm geliefert, das bisher ebenfalls geliefert wurde. Das gesamte moderne Kostüm dagegen hat sich der Schauspieler und die Schauspielerin selbst zu stellen. Moderne Kostüme, die auf der Bühne getragen werden, können aber ohne erhebliche Aenderung auch außerhalb der Bühne getragen werden. Das ist also keine Regelung der Frage. Es ist allerdings zuzugeben,

Diese Bestimmung ist zweckmäßig. Es werden damit eine Anzahl von Streitigkeiten aus der Welt geschafft, die sich daraus ergaben, daß bis jetzt Verträge lauten durften: Das Mitglied ist engagiert für die Winterjaison 1913-14, wobei es zweifelhaft war, von wann ab die Saison gerechnet wurde. Zweckmäßig wäre es auch, daß der Tag, mit dem die Tätigkeit des Mitgliedes endigen soll, nach dem Kalender bestimmt bezeichnet wird. Eine große Anzahl von Bühnenverträgen endigt mit *Palmarum*, wenn es heißt, daß ein Mitglied für die Winterjaison engagiert ist. Manche Direktoren spielen über *Palmarum* hinaus oder machen Abstecher. Es ist dann zweifelhaft, wie Rechte und Pflichten des Mitgliedes beschaffen sind.

Ein sehr wichtiger Paragraph ist § 4:

Der Bühnenunternehmer kann sich auf eine Vereinbarung nicht berufen, nach der für ihn allein der Bühnenvertrag nur unter einer Bedingung, insbesondere erst nach einem Gastspiel oder überhaupt nicht, verbindlich sein soll.

Damit fällt die Kündigung im Probemonat und das Gastspiel mit unterlegtem Vertrag. Es werden allerdings eine große Anzahl von Verträgen nicht abgeschlossen werden, die bisher abgeschlossen wurden. Der Paragraph wird anscheinend für die Schauspieler üble Folgen haben, wie vielleicht von Seiten der Arbeitgeber gesagt werden wird. Das ist jedoch nicht richtig. Es ist viel besser, wenn kein Vertrag abgeschlossen ist, als ein Vertrag, der in Wirklichkeit keiner ist. Zur Erreichung klarer Verhältnisse im Vertragswesen wird dieser Paragraph sicherlich viel Gutes haben.

Nach § 5 müssen Vorproben bezahlt werden. Der Entwurf sieht vor, daß dem Mitglied für jeden Tag der Vorproben die Hälfte des Gehalts oder Spielhonorars zu gewähren ist. Das erscheint mir nicht ausreichend. Ich vermag keinen Grund einzusehen, weshalb nicht Vorproben in der gleichen Weise bezahlt werden müssen, wie Engagementstage. Der Schauspieler hat für die Vorprobenzeit die gleiche Miete zu zahlen und die gleichen Aufwendungen für den Lebensunterhalt zu machen, wie während der Engagementszeit. Der Umstand, daß der Theaterunternehmer während der Probezeiten Einnahmen aus dem Theaterbetriebe nicht hat, ist Angelegenheit der Berechnung des Unternehmergewinns und geht den Engagierten nichts an.

§ 6 trifft Bestimmungen über Ruhezeiten. Das Bühnenmitglied ist nicht verpflichtet, nach einer Abendvorstellung bei einer Probe mitzuwirken. Nachtproben sind also nur noch möglich, wenn sämtliche Beteiligten zustimmen. Proben an einem Sonntag oder staatlich anerkannten Feiertage braucht das Mit-

glied nur mitzumachen, wenn besondere Umstände die Proben notwendig machen. Für kleinere Bühnen wird diese Bestimmung recht lästig sein. Macht das Mitglied Nachtproben oder Proben an einem Sonn- oder Feiertage mit, so müssen diese Proben mit einem Viertel der Gage bezahlt werden. Auch gegen diese Bestimmung werden sich kleinere Bühnenunternehmer wenden. Alle diese Bestimmungen können durch Vereinbarung zwischen Bühnenunternehmer und Mitglied nicht abgeändert werden. Wirklich zur Durchführung werden aber derartige Bestimmungen nur kommen, wenn die Regierung sich entschließt, dem Verlangen der beteiligten Verbände auf Einführung einer Bühnen-Inspektion nach Analogie der Gewerbe-Inspektion nachzukommen.

Die Regelung der Krankenfürsorge kann als befriedigend erachtet werden. Eine große Härte und eine soziale Ungerechtigkeit ist es aber, daß bei Schwangerschaft zwischen verheirateten und unverheirateten weiblichen Mitgliedern ein Unterschied gemacht wird. Sämtliche Beteiligte werden hoffentlich darauf hinwirken, daß dieser unsoziale Unterschied aus dem sozialen Gesetz, das geschaffen werden soll, wegfällt.

Auch die Bestimmungen über Krankenfürsorge können durch Vereinbarung zwischen Bühnenunternehmer und Mitglied nicht geändert werden.

§ 11 beseitigt den Urlaub ohne Bezüge. Die Folge wird wohl eine andre Normierung der Gage sein. Wer dreihundert Mark Monatsgage hatte, bezog die Gage bei ganzjähriger Spielzeit zehn Monate, da gewöhnlich zwei Monate, manchmal auch drei oder vier Monate als Urlaub wegfielen, während deren es Bezüge nicht gab. Jetzt wird die Jahresgage anders berechnet werden.

Werden Benefize zugesichert, so kann der Unternehmer Unkosten nur abziehen, wenn dafür ein fester Betrag vereinbart ist. Diese Vereinbarung ist recht praktisch; sie wird viele Streitigkeiten und Prozesse beseitigen.

§ 13 sucht dem Problem der Kostümfrage — auszuweichen. Der Bühnenunternehmer hat nach § 13 dem Mitglied die zur Aufführung eines Bühnenwerks erforderlichen Kleidungsstücke zu liefern mit Ausnahme solcher, die ohne erhebliche Aenderung außerhalb der Bühne getragen werden können. Es wird also das historische Kostüm geliefert, das bisher ebenfalls geliefert wurde. Das gesamte moderne Kostüm dagegen hat sich der Schauspieler und die Schauspielerin selbst zu stellen. Moderne Kostüme, die auf der Bühne getragen werden, können aber ohne erhebliche Aenderung auch außerhalb der Bühne getragen werden. Das ist also keine Regelung der Frage. Es ist allerdings zuzugeben,

daß eine Regelung im Rahmen eines Gesetzes überhaupt kaum wird erfolgen können. Die Schwierigkeiten dieser Frage sind zu bekannt, als daß ich genauer darauf einzugehen brauchte. Selbst wenn man sagen wollte, der Gesetzgeber solle einen bestimmten Prozentsatz der Gage fixieren, den das Mitglied für Kostüme aufzuwenden habe, so wäre damit auch nichts gewonnen. Kein Gesetz kann dem Direktor untersagen, es zuzulassen, daß die eine oder andre Schauspielerin sich ihre Sachen selbst stellt und diese bei Vorstellungen benutzt. Es würde doch immer darauf hinauskommen, daß eben nur die Schauspielerin engagiert wird, die in der Lage ist, sich die schönsten Kleider zu halten und anzuschaffen, selbst wenn ihre darstellerischen Fähigkeiten weniger groß sein sollten, als die einer andern Schauspielerin, die weniger und weniger schöne Kleider hat.

Geldstrafen, die dem Mitgliede abgezogen werden, dürfen den Betrag der Gage für einen halben Monat nicht übersteigen. Die in einer Spielzeit gegen ein Mitglied festgesetzten Geldstrafen dürfen zusammen den Betrag des Gehalts für einen Monat nicht übersteigen. Die Geldstrafen müssen zum Besten der Mitglieder des Bühnenunternehmens oder zu wohltätigen oder gemeinnützigen Zwecken des Bühnenwesens verwendet werden. Diese Regelung ist zweckmäßig. Ich wünschte nur die Bestimmung, daß bei Monatsgagen bis zu 125 Mark Strafen überhaupt nicht in Abzug gebracht werden. Einkommen bis zu 1500 Mark jährlich unterliegen nicht der Pfändung. Es wird eben angenommen, daß ein Betrag bis zu 125 Mark das Existenzminimum für einen Monat ist. Von diesem Mindesteinkommen dürften Strafen nicht abgezogen werden.

§ 16 regelt den Urlaub, der dazu benutzt wird, zwecks Engagement zu gastieren. Ist der Bühnenvertrag für mindestens fünf Monate geschlossen, hat auch das Vertragsverhältnis wenigstens fünf Monate gedauert, so hat der Unternehmer dem Mitglied auf Verlangen angemessene Zeit zur Erlangung einer neuen Anstellung zu gewähren. Der Zeitpunkt und die Dauer des Urlaubs sind so zu bestimmen, daß dem Unternehmer durch die Beurlaubung kein unverhältnismäßiger Nachteil entsteht. Dieser Paragraph birgt große Unklarheiten und die Möglichkeit zu vielen Prozessen in sich.

§ 17 bestimmt, daß die Kündigung nur schriftlich erfolgen kann. Eine Vereinbarung, wonach auch eine mündliche Kündigung gilt, ist nichtig. Diese Bestimmung ist zu begrüßen. Es werden alle jene Kündigungen, die in der Erregung der Proben und bei ähnlichen erregten Momenten ausgesprochen und angenommen werden, fortan hinfällig sein.

Auch die übrigen Kündigungsbedingungen sind zweckmäßig. Der Hauptatz der ganzen Kündigungsbestimmung ist der:

Wird eine Kündigungsfrist vereinbart, so muß sie für beide Teile gleich sein.

Einseitige Kündigungen der Direktion gibt es nicht mehr. Eine Ausnahme von diesem Satz statuiert § 23:

Wird ein Bühnenvertrag für längere Zeit als ein Jahr geschlossen, so kann sich der Direktor das Recht vorbehalten, dem Bühnenmitglied für den Schluß der ersten Spielzeit unter Innehaltung einer Frist von mindestens zwei Monaten zu kündigen.

Obwohl die Direktoren behaupten, daß dieser Paragraph erforderlich für sie sei, muß für Beseitigung dieses Paragraphen plaidiert werden. Der Direktor, der ein Mitglied für länger als ein Jahr engagiert, weiß oder glaubt zum mindesten zu wissen, weshalb er das Mitglied auf so lange Zeit engagiert. Irrt er sich nicht und erfüllt das Mitglied alle Hoffnungen des Direktors, so hat er das Mitglied für die Dauer des Vertrages billiger, als wenn er es nur auf ein Jahr engagiert hätte. Irrt sich der Direktor, entspricht also das Mitglied seinen Erwartungen nicht, so hat er die finanziellen Folgen seines Irrtums zu tragen.

Eine sehr zweckentsprechende Regelung enthält § 25:

Ein Bühnenunternehmer, der ein Bühnenmitglied verleiht, vor der rechtmäßigen Beendigung des Vertragsverhältnisses den Dienst zu verlassen, ist dem andern Unternehmer für den entstehenden Schaden und für die vereinbarte Vertragsstrafe als Selbstschuldner mitverhaftet.

Agenten und Direktoren, die es betrifft, werden wissen, warum dieser Paragraph in das Gesetz gekommen ist. Er beendet hoffentlich die leidige Gewohnheit, dem Konkurrenten Mitglieder wegzuzugangieren.

§ 27 befaßt sich mit der Konkurrenzklause und beseitigt Ungerechtigkeiten, die zum Teil bisher bestanden haben.

Nach der andern Seite hin beseitigt § 28 eine Ungerechtigkeit, die bisher bestanden hat:

Wird ein Recht zur Kündigung für den Fall vereinbart, daß ein weibliches Bühnenmitglied eine Ehe eingeht, so kann sich der Unternehmer ausbedingen, daß das Mitglied, wenn es aus diesem Grunde kündigt, jede Bühnentätigkeit für die Zeit aufgibt, für die der Bühnenvertrag geschlossen war.

§ 29 und 30 enthalten Bestimmungen über das Variété. Auch für das Variété kommen die Vorschriften über Bühnenmitglieder zur Anwendung.

Der Jubilar

Ins Kasperletheater gehört bloß seine Beziehung zur Presse, die er so gut am Schnürchen hält, daß sie mit ungeheuerem Gelärm und Gelüge die Wiederkehr des Tages gefeiert hat, an dem er vor zehn Jahren begann, unser Hoftheater herunterzubringen. Diese Tatsache selbst aber: daß heute ein Mensch von geistigen und künstlerischen Interessen um keinen Preis mehr freiwillig ins Schauspielhaus geht, vermag ich leider noch immer nicht komisch zu nehmen. Vielleicht, weil dieses Haus der Aufenthalt meiner Jugend gewesen ist; vielleicht, weil auch ich wünschte, daß es mit seinen reichen Mitteln jeder Art ein Gegengewicht bildete gegen die Tendenz gewisser Elemente, das berliner Theater zu verpöbeln und zu verjobbern. Nur daß ich nicht weiß, wie dieses Haus meinen Wunsch unter dieser Leitung erfüllen soll, der ich schon darum nicht glaube, daß sie wirklich arbeitet, weil sie sonst gar kein Aufhebens davon machen, wahrscheinlich nicht einmal bemerken würde, daß sie zehn Jahre gearbeitet hat; und die den Privattheaterdirektionen in anderer Hinsicht kein minder übles Beispiel gibt. Sogar am Opernplatz, wo es doch unvergleichlich besser zugeht als am Schillerplatz, ist ein Gang zur Blusmacherei eingerissen, als ob Herr von Hülßen bei Pollini Thespis gelernt hätte. Ich begreife den Stolz seiner Sakaien und Robredner, die mit unwiderleglichen Zahlenreihen beweisen, daß „die Einnahme des Jahres 1912 gegenüber dem Jahre 1903 um einunddreißig Prozent gestiegen“ ist. Aber sie mögen mir nicht verübeln, daß ich es für ein Hoftheater wenig ehrenvoll finde, mit welchen Mitteln dieser Abschluß erkaufte worden ist.

Oder ist es ein Ruhm, daß die Oper, die der Graf Georg von Hülßen-Haeseler in seinen zehn Jahren am weitaus häufigsten gespielt hat, ‚Mignon‘ heißt? Daß ‚Mignon‘ allein ungefähr oben so viel Aufführungen erfahren hat wie der ganze Verdi? Wie dieser unererschöpfliche Verdi — von dem über ein Duzend Opern, eine immer kostbarer als die andre, für das wichtigste Opernhaus Deutschlands existieren müßten und existieren würden, wenn dieses Opernhaus einen Künstler zum Direktor haben dürfte! Aber gewohnheitsgemäß hat es einen Höfling; und im letzten Jahrzehnt hat es einen Höfling gehabt, dessen Wesen es ist, die Künstler hinauszugraulen. Nach einander haben Männer wie Weingartner und Muck die Flucht ergriffen vor einem Regime,

daß eine Oper nicht vom Orchester, sondern vom Dekorationsmagazin aus einstudieren zu sollen meint, und obendrein in diesen ihren sechs bis sieben Werkstätten eigentlich nur Meyerbeer, selbst Mozart nur als Meyerbeer auszustaffieren versteht. Der eine völlig geglückte ‚Rosenkavalier‘ kann nicht entschädigen für die Sünden, die Herr von Hülsen in der Repertoirebildung, in der Auswahl der — meist ausländischen — Novitäten, in der Behandlung seiner ‚Angestellten‘ begangen hat und weiter begeht. Ohne Not, aus keinem sachlichen Grunde, hat die Destinn, hat Vieban, haben andre blühende Stimmen und große Talente das Opernhaus verlassen; und wenn man sich heute an einer Alltagsaufführung wahrhaft freut, so stellt sich in der Regel heraus, daß man das Kräfte zu danken hat, die „mit Ablauf der Saison“ aus dem Ensemble ausscheiden werden. Der Weg ist fast immer derselbe: jemand wird engagiert, eine Weile schlecht beschäftigt, durch Zufall ‚entdeckt‘, in den Vordergrund gepufft, gehörig ausgenutzt und auf der Höhe des Erfolges an Wien oder Amerika oder Charlottenburg abgegeben. Was früher die Bedeutung des berliner Opernhauses ausmachte: eine Garde erlesener Sänger und Sängerinnen, die durch die Verständigkeit ihrer Direktion und das Vertrauen des Publikums jahrzehntelang frisch erhalten wurden und einander frisch erhielten — davon ist bei Georg von Hülsen keine Rede mehr. Er hat das Opernhaus in einen Taubenschlag verwandelt; aber sein Todfeind könnte nicht bestreiten, daß er „den ungeheuern Betrieb durch eine Fülle von Verordnungen und Verfügungen minutiös zu regeln“ weiß. Er ist ein Preuße — kennt Ihr seine Farben? Und wenn er siegesfroh und unbekümmert um die Hindernisse der zehn magersten aller Theaterjahre ein Gefühl tiefer, heißer Dankbarkeit schlicht und einfach, aber inhaltsschwer zu denjenigen hinüberfliegen läßt, die seine Schlachten schlagen, so ist es ausgeschlossen, daß er vergißt, sein tapferes Heer — von, sagt der Geschichtsschreiber, eintausendzweihundertfünfundzwanzig Mannen — zu einem begeisterten Hoch auf den Haus-, Landes- und Kriegsherrn hinzureißen.

Da scheint es beinahe wunderbar, daß drüben am Gendarmenmarkt der Dichter Josef Lauff erst an dritter Stelle steht. An zweiter steht Hermann Sudermann, an erster — es hat sicher keiner danebengeraten — Oscar Blumenthal. Es wäre eine übertriebene Grausamkeit, die Novitäten der Autoren aufzuzählen, gegen die jene drei Helden der Dichtkunst sind. Aber wenn ich

diesen Zustand doch wieder von der lustigen Seite nehmen will, so hätte ja das Kasperletheater genügt. Es ist, im Ernst, schmachlich. Kein Mensch rechnet mehr darauf, die Dramenliteratur der Gegenwart hier auch nur erwogen zu sehen, trotzdem ein bestimmter Teil am Hoftheater durchaus erlaubt wäre, aufs Hoftheater geradezu angewiesen ist. Aber selbst das Repertoire von unumstrittenen Werken, durch dessen Besitz das Schauspielhaus allen berliner Bühnen überlegen ist, verstaubt und erstarrt in akademisch-bureaukratisch-höfischer Leblosigkeit. Das Ensemble verstoßt, verschmäht oder entwertet seine überragenden Mitglieder zu Gunsten eines tauglichen Mittelmaßes nicht etwa des Körpers, sondern des Geistes und Talents. Wenn Botho von Hülßen eine Paula Conrad fand, so war sie in einem Jahr eine Berühmtheit dieses (und keines andern) Hauses, zu dem sie so lange gehörte, wie sie überhaupt spielte. Wenn Georg von Hülßen eine Helene Thimig findet, so bleibt sie im Dunkel, wird höchstens in den Ferien an fremden Bühnen bemerkt, kehrt schnell ins königliche Dunkel zurück und mag nach Ablauf ihres Vertrages darüber nachdenken, wen sie anklagen soll, daß sie um fünf ihrer besten Jahre gebracht ist. Vielleicht nicht einmal Herrn von Hülßen, sondern das schlechte Herkommen, das ihn an seinen Platz gerufen hat. Die Macht dieser zopfigen Intendanten-Institution gälte es zu brechen, die praktische Theatermänner wie Eduard Devrient und Karl Immermann zu immer neuen Klagen bewegt hat. „Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Direktoren der Akademie; aber im Gebiet der schwierigsten und verwickeltesten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten. Es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann.“ In der großen Zeit des Burgtheaters waren die Direktoren selbständig. Als über Laube ein Generalintendant gesetzt wurde, reichte er seine Entlassung ein. Man isoliere auch bei uns die Direktion des Schauspiels und vertraue sie einem Fachmann mit jeder Vollmacht, nachdem man die Funktionen eines Generalintendanten der Königlichen Schauspiele wie ehemals auf die eines Generalintendanten der Hofmusik beschränkt hat: eines Veranstalters aller musikalischen und dramatischen Unterhaltungen für den Hof. Mit der Kunst hat der Graf Georg von Hülßen-Haeseler leider wenig zu tun. Aber als solch ein Zeremonienmeister mußte er eine prächtige und imposante Figur machen.

liche, der Pastor das weibliche Element in den ersten Akten des Schauspiels — und sich allmählich gegenseitig zu ihres Wesens Echtheit erlösen. In beiden Phasen dieser merkwürdigen Entwicklung war Herr Paulsen echt und überzeugend. Er traf ebenso gut den weichen, kindlichen Ton des Rosmer, das schmerzliche Glücks-Empfinden, einem fremden, starken Willen sich anschmiegen zu dürfen, wie nachher den Ton unerschütterlicher, männlicher Stärke, die reif ist für jede, auch für die ewige Einsamkeit. Frau Bleib-treu gibt der Rebekka West die Haltung und Energie einer großen Persönlichkeit. Ihre ganze mächtige Art ist aber wohl zu schwer, zu lapidar für die Rolle. Die Rebekka bekommt hierdurch das Ueberdimensionale, Kalte, Unpersönliche einer allegorischen Figur. Dieses Ibsen-Weib (das gleichsam einen Fischschwanz hat, der ihm allmählich von Pastor Rosmer weg-geadelt wird) steht unserm lebendigen Fühlen ohnehin so ferne, daß es von seiner Darstellerin eher einer Vermenschlichung als einer Stilisierung bedürfte. Das Allerbeste des Abends: Herr Arndt als Rektor Kroll. Ein Zelos, eine arme Seele, und doch so tausendfach bedingt in seinem Zelosismus und seiner Armut, daß er als jedem Urteil entrückt, als ein absolutes Stück Leben erschien. Das Unzulänglichste: Herr Heine, der den Brendel als einen polternden Deklassierten spielte und von der süßen, herben Traurigkeit der Figur, von der verstimmt, zerrissenen Harfenmusik in ihr nichts ahnen ließ. Auch Herr Strakni, der ein feiner Künstler ist, könnte einen bessern Mortensgard geben, wenn er nur wollte. Er hat aber eine Art, sich in den Winkel zu drücken und scheu an der Wand zu bleiben, als wenn er fortwährend um Entschuldigung dafür bitten wollte, daß er auf der Bühne zu verweilen wage. Bescheidenheit ist eine Bier. Aber Herr Strakni geht schon ein wenig überladen.

*

*

*

Die Neue Wiener Bühne brachte: 'Aglavaine und Selhsette', ein Trauerspiel von Maeterlinck. Diese schöne Dichtung war vor Jahren noch schöner. Damals schien ihre Zartheit einer tiefen Scham entstammend, einer Scheu, Dinge der Seele in die Körperlichkeit von Worten zu bannen, einem ehrfurchtsvollen Schauer, anders als auf Behenspielen den schlummernden Geheimnissen der Liebe zu nahen. Heute spürt man schon etwas wie eine Technik der Zartheit. Damals schien die Gestaltung des Trauerspiels aus lauteracht an einander vorbeifließenden Dialogen wie ein Herausheben der Vorgänge aus dem Zwang der Erdschwere; als ob Gefühl und Gefühl, Gedanke und Gedanke in der Luftlinie zu einander kämen, die Sohle unbefleckt vom Schmutz des flachen

Bodens. Heute mutet diese lustige Art des Kontakts schon als Zeremoniell an, als eine steife Etikette, wie sie poetische Erhabenheiten im Verkehr mit einander beobachten mögen. An der edlen Schwermut der Dichtung, an dem Reiz ihrer Architektur — die eine illusionäre Architektur ist, ohne Stützen und Pfeiler — an ihrer fast religiösen Innigkeit, an ihrem großen, gütigen Verstehen wirrsäliger Herzensnot haben die Jahre nichts gemindert. Ihr Hinabtauchen zu den dunklen Ursprüngen des Geschehens, ihr Wiederkommen mit Ahnung und Wissen beladen, Schätze der Trauer in den Händen — das wirkt noch immer den ganzen schönen Zauber eines melancholischen Märchens. Auf der Bühne wird dieser Zauber freilich nur selten frei. Bühne, das ist: Materie. Und Maeterlincksche Dichtungen wollen geben und geben: etwas Unsubstantielles; etwas, das zwischen der Materie ist. Sie sind an den Stoff so zart gebunden, wie der Duft an die Blüte. Aber die Szene arbeitet mit Leim und Kleister. In Kürze: Maeterlincks Dichtungen sind nicht Dramen, sondern Luftspiegelungen von Dramen. Das entzieht sie der gemeinen Realität des Theaters. Doktor Emil Geners Inszenierung von *Aglavaine und Selhjetje* zeigt den Fleiß und intransigenten Ernst, der seine ganze bisherige Direktionsführung auszeichnet. Leider war es diesmal kein Erfolg. Das Auge konnte an den strahlvoll-einfachen, stimmungsfatten Bühnenbildern Befriedigung erlangen. Das Ohr darbt. Und gerade bei Maeterlincks Dichtungen ist es von höchstem Belang, ihre Musik zu erlösen. Man hörte ein paar sehr intelligente und begabte Schauspieler in einer affektiert höher geschraubten Tonlage den Text des Trauerspiels mehr wimmern als sprechen. Gequält und quälend, ihrer Freiheit beraubt, saßen sie hinter Gittern der Meditation und wickelten sich fröstelnd in einen Flor von Litanei und Wehmut. Das Undramatische des Spiels wurde fühlbar, der lyrisch-musikalische Erjaß geriet spärlich. Und nur der ahnungsvollen Großmutter des zehnten Bildes hatte man es zu danken, daß die düster stoßenden Wässer der Tragödie sich für einen Augenblick in Erregtheit kräuselten. Herr Ranßler war auf eine würdige und noble Art larmoyant. Sein unwirklich-graues, knappe Kostüm schien nicht gut gewählt. Er sah aus wie der Astralleib eines Turnlehrers. Frau Fehdmer hat etwas Festes, Sicheres, Mütterliches in ihrer Art, das sich mit einer Aglavaine, wie man sie sich nach Dichters Andeutungen vorstellen mag, nicht gerade deckt. Die reinsten Freude des Abends das kleine Fräulein Wismann, die ihre paar kindlich-kummervollen Sätze mit einer simplen Eindringlichkeit sprach, um die sie die absichtsvoll tremolierenden Erwachsenen beneiden dürfen.

liche, der Pastor das weibliche Element in den ersten Akten des Schauspiels — und sich allmählich gegenseitig zu ihres Wesens Echtheit erlösen. In beiden Phasen dieser merkwürdigen Entwicklung war Herr Paulsen echt und überzeugend. Er trug ebenso gut den weichen, kindlichen Ton des Rosmer, das schmerzliche Glücks-Empfinden, einem fremden, starken Willen sich anschlügen zu dürfen, wie nachher den Ton unerschütterlicher, männlicher Stärke, die reif ist für jede, auch für die ewige Einsamkeit. Frau Bleib-treu gibt der Rebekka West die Haltung und Energie einer großen Persönlichkeit. Ihre ganze mächtige Art ist aber wohl zu schwer, zu lapidar für die Rolle. Die Rebekka bekommt hierdurch das Ueberdimensionale, Kalte, Unpersönliche einer allegorischen Figur. Dieses Ibsen-Weib (das gleichsam einen Fischschwanz hat, der ihm allmählich von Pastor Rosmer weg-geadelt wird) steht unserm lebendigen Fühlen ohnehin so ferne, daß es von seiner Darstellerin eher einer Vermenschlichung als einer Stilisierung bedürfte. Das Allerbeste des Abends: Herr Arndt als Rektor Kroll. Ein Zelot, eine arme Seele, und doch so tausendfach bedingt in seinem Zelotismus und seiner Armut, daß er als jedem Urteil entrückt, als ein absolutes Stück Leben erschien. Das Unzulänglichste: Herr Heine, der den Brendel als einen polternden Deklassierten spielte und von der süßen, herben Traurigkeit der Figur, von der verstimmten, zerrissenen Harfenmusik in ihr nichts ahnen ließ. Auch Herr Straßni, der ein feiner Künstler ist, könnte einen bessern Mortensgard geben, wenn er nur wollte. Er hat aber eine Art, sich in den Winkel zu drücken und scheu an der Wand zu bleiben, als wenn er fortwährend um Entschuldigung dafür bitten wollte, daß er auf der Bühne zu verweilen wage. Bescheidenheit ist eine Bier. Aber Herr Straßni geht schon ein wenig überladen.

*

*

*

Die Neue Wiener Bühne brachte: 'Aglavaine und Selhsette', ein Trauerspiel von Maeterlinck. Diese schöne Dichtung war vor Jahren noch schöner. Damals schien ihre Zartheit einer tiefen Scham entstammend, einer Scheu, Dinge der Seele in die Körperlichkeit von Worten zu bannen, einem ehrfurchtsvollen Schauer, anders als auf Behenspißen den schlummernden Geheimnissen der Liebe zu nahen. Heute spürt man schon etwas wie eine Technik der Zartheit. Damals schien die Gestaltung des Trauerspiels aus lauter sacht an einander vorbeischießenden Dialogen wie ein Herausheben der Vorgänge aus dem Zwang der Erdschwere; als ob Gefühl und Gefühl, Gedanke und Gedanke in der Luftlinie zu einander kämen, die Sohle unbefleckt vom Schmutz des flachen

Bodens. Heute mutet diese lustige Art des Kontakts schon als Zeremoniell an, als eine steife Etikette, wie sie poetische Erhabenheiten im Verkehr mit einander beobachten mögen. An der edlen Schwermut der Dichtung, an dem Reiz ihrer Architektur — die eine illusionäre Architektur ist, ohne Stützen und Pfeiler — an ihrer fast religiösen Innigkeit, an ihrem großen, gütigen Verstehen wirrlicher Herzensnot haben die Jahre nichts gemindert. Ihr Hinabtauchen zu den dunklen Ursprüngen des Geschehens, ihr Wiederkommen mit Ahnung und Wissen beladen, Schätze der Trauer in den Händen — das wirkt noch immer den ganzen schönen Zauber eines melancholischen Märchens. Auf der Bühne wird dieser Zauber freilich nur selten frei. Bühne, das ist: Materie. Und Maeterlincksche Dichtungen wollen geben und geben: etwas Unsubstantielles; etwas, das zwischen der Materie ist. Sie sind an den Stoff so zart gebunden, wie der Duft an die Blüte. Aber die Szene arbeitet mit Leim und Kleister. In Kürze: Maeterlincks Dichtungen sind nicht Dramen, sondern Luftspiegelungen von Dramen. Das entzieht sie der gemeinen Realität des Theaters. Doktor Emil Geheys Inszenierung von 'Aglavaine und Selhjetta' zeigt den Fleiß und intransigenten Ernst, der seine ganze bisherige Direktionsführung auszeichnet. Leider war es diesmal kein Erfolg. Das Auge konnte an den stillvoll-einfachen, stimmungsfatten Bühnenbildern Befriedigung erlangen. Das Ohr darbt. Und gerade bei Maeterlincks Dichtungen ist es von höchstem Belang, ihre Musik zu erlösen. Man hörte ein paar sehr intelligente und begabte Schauspieler in einer affektiert höher geschraubten Tonlage den Text des Trauerspiels mehr wimmern als sprechen. Gequält und quälend, ihrer Freiheit beraubt, jagten sie hinter Gittern der Meditation und wickelten sich fröstelnd in einen Flor von Vitanei und Wehmut. Das Undramatische des Spiels wurde fühlbar, der Iyrisch-musikalische Erjaß geriet spärlich. Und nur der ahnungsvollen Großmutter des zehnten Bildes hatte man es zu danken, daß die düster stoßenden Wässer der Tragödie sich für einen Augenblick in Erregtheit kräuselten. Herr Kankler war auf eine würdige und noble Art larmoyant. Sein unwirklich-graues, knappe Kostüm schien nicht gut gewählt. Er sah aus wie der Astralleib eines Turnlehrers. Frau Fehdmer hat etwas Festes, Sicheres, Mütterliches in ihrer Art, das sich mit einer Aglavaine, wie man sie nach Dichters Andeutungen vorstellen mag, nicht gerade deckt. Die reinsten Freude des Abends das kleine Fräulein Wismann, die ihre paar kindlich-kummervollen Sätze mit einer simplen Eindringlichkeit sprach, um die sie die absichtsvoll tremolierenden Erwachsenen beneiden dürfen.

Fiorenza / von Ulrich Kauscher

Das Schlimme ist, daß es sich in 'Fiorenza' nicht um die Medici und ihre Leute, sondern um eine Seminarübung über die Medici handelt, zu der die Studierenden befremdlicher Weise im Kostüm der Zeit erschienen sind. Es ist ein sehr guter wissenschaftlicher Jahrgang, sie wissen alle eine Menge Details, Daten und Namen, aber keiner hat natürlich eine Ahnung vom Geruch der Zeit, die besonders die Kunstgeschichtsbegeisterte Fiore dazu benutzt, ihre Jungmädchen-Phantasie laufen zu lassen und dem Savonarola eine läppische Liebesgeschichte anzuhängen, indem sie durchblicken läßt, sie sei kolossal dämonisch, und ein Better habe sie einmal direkt pervers genannt.

Wie kommt Thomas Mann, dessen 'Tristan' und seine kulturvolle Sterilität ich einmal so liebte, dazu, solch schleppend langweilige, einfach gebildete Dialoge zu schreiben? Mit solch kindlichen Charakterisierungsversuchen? Mit dieser lückenlosen Verwendung des Materials? Mit dieser oberlehrerhaften Ahnungslosigkeit vor Mensch und Zeit? Man weiß, die Großen der Renaissance waren Zwitter von Geist und Sinnlichkeit, Anbeter der Form und des Gedankens. Wie macht man das als Dichter? Pico stürzt herein, voll von Fiore's Beschimpfung, rasch einen Trunk und dann den drängenden Bericht, da liegt aber neben dem Limonadenglas ein Löffel: „Ercole, der Goldschmied, hat ihn gemacht.“ „Allerliebste! . . . Welch zierliches Laubwerk! . . . Ich werde ihm Aufträge geben . . . Er hat viel Geschmaç!“ Und dann kommt der Skandal. Oder ein Page meldet: Der Prior von San Marco! Tiefste Bestürzung. Alles schweigt im Banne des Worts. Da Lorenzo zum Page: „Geh' nochmals bis dorthin und komm' zurück. Du verstehst zu gehen. Deine Hüften sind schön . . . Aldobrandino, merk' dir diese Linie!“ Dann erst darf der Prior zwecks Herbeiführung des Höhepunktes eintreten. Abgesehen von den letzten Worten, die vom Mäzen Kommissionsrat Bornemann stammen, und zu denen ein guter Regisseur den apostrophierten Künstler lächeln ließe, ist das alles: Kitsch. Die Gesellschaft in 'Fiorenza' gleicht den glatten, faden Hauswänden der berliner Vorstädte, auf deren Mörtel das Ornament der Renaissance flach und ungeschickt geklebt worden ist. Solche Dramen pflegen sonst aus den Geschichtsstunden von Oberlehrern sich zu verdichten: hier wurde ein Dichter auf geheimnisvolle Weise veroberlehrt. Mann hat eine fieberisch kraftvolle Zeit zu einer humanistischen Utopie verblässen lassen, und der Regisseur Eduard von Winterstein hat die Sterbensschwache brutalisiert. Der Dichter nahm den Mund voll Zeit=

tolorit und sprach Druckerjchwärze, der Regisseur empfand einen Mangel und klebte Gelbdrucke daneben.

Zur Aufführung nur zwei Worte. Die Dietrich war zum Heulen. Wer hatte diese Anmut, diese Cello-Stimme getötet?

. . . O liebliche Ophelia!

Hättst Du Vernunft und mahntest uns zur Ruhe,

Es könnte so nicht rühren.

Nur Wegener widerstand der Regie Wintersteins und war ein vornehm-überlegener Schatten. Die andern waren dem Regisseur nicht gewachsen, hielten aber merkwürdigerweise mit ihm bis zuletzt aus und gingen schließlich mit einem Hurrah auf die Kammerspiele bei Fackelbeleuchtung und, am dritten Abend, unter achtungsvollem Schweigen des Publikums unter.

Wieland der Schmied /

von Fritz Jacobsohn

Das Deutsche Opernhaus glaubte sicherlich, es seinem Namen schuldig zu sein, wenn es als erste Uraufführung ein deutsches Werk herausbrachte. Daß dieses Werk: 'Wieland der Schmied', mit Benutzung des gleichnamigen Entwurfs von Richard Wagner in Dichtung und Musik ausgeführt von Kurt Hölzel, eine solche Ehre verdient, mußte jeder, der Textbücher und Partituren zu lesen versteht, beim ersten Blick mit einem energischen Schütteln des Kopfes verneinen. Gleichwohl wandte das Deutsche Opernhaus seine ganze junge, arbeitsfreudige Kraft daran und brachte eine Aufführung zustande, die gesanglich, orchestral und szenisch so wohl gelungen erschien, daß naive Gemüter vielleicht gar nicht zum Bewußtsein kamen, um was für einen Schwindel es sich hier handelt. Wenn sich jetzt herausstellt, daß die große physische Anstrengung, die hier geleistet wurde, nutzlos ist, daß Stimmbandlähmungen der Sänger und Backenkrämpfe der Bläser an ein Werk vergeudet wurden, das ewig Manuskript hätte bleiben sollen: so mögen sich die geplagten Mitglieder bei ihrem Direktor beklagen. Würd'geres Werk erfandet wohl freilich ihr nicht, hehrer Hartmann, doktrinärer Direktor?

Bei der Beschäftigung mit der Wieland-Sage ist Richard Wagner nicht über sein allbekanntes Fragment aus dem Jahre 1850: 'Wieland der Schmiedt, als Drama entworfen', hinausgekommen. Aus dem Briefwechsel Wagners ist auch bekannt, daß sowohl Lizzt, als auch Theodor Uhlig und August Roedel darauf

verzichteten, diesen Entwurf für die musikalische Ausgestaltung aus Eigenem zu verwerfen. Erst Professor Kurt Höfel, Dresden-Blauen, „einem im Wagnerischen Geiste gebildeten dichterischen Musiker“, war es vorbehalten, das Szenarium Wagners zu benutzen, es in Stabreimen Szene für Szene mit wenigen unwesentlichen Änderungen auszuarbeiten und die Musik dazu zu schreiben.

Es ergibt sich also das musikgeschichtliche Kuriosum, daß ein halbes Jahrhundert nach dem Entstehen ein Werk komponiert wurde, das der dichterischen Idee und dem Wortsinne nach Wagners Eigentum ist, während die Verse sowie die Musik dazu von einem andern stammen. Schon die geringste ästhetische Einsicht mußte von der theoretischen Unmöglichkeit eines solchen Beginns überzeugen. Der Dichterkomponist hatte mit zwiefach gebundener Route zu marschieren. Den schon an sich ganz undramatischen Entwurf schwächte er bis zur Unkenntlichkeit ab, indem er die Epik des Ganzen durch eine philologisch-pedantische Ausführlichkeit verbreiterte und Gymnastiken-Stabreime von erdrückender Banalität in nicht endenwollender Fülle dazu schrieb. Wagners Worte bilden darin den roten Faden, an dem Höfels Reime monnig im Winde wogen. „Hör' ich so selig, sonniger Helde, der Freiheit Schöne von dir besungen, durchzuckt meine Sinne ein süßester Zauber, der mich zu dir entzündt! So labten mich Wonnen, wenn weich in den Lüften des ur-einen ewigen Alls in der höchsten Freiheit frohesten Höh'n schwebend und schweifend monnig ich wiegte!“ So, in „seliger Verzüdung und Selbstvergessenheit“ wird der gute Wagner des ‚Ringes‘ überwagnert, von einem, der ganz im Ernst glaubt, in den Fußstapfen des ‚Meisters‘ zu wandeln.

Der Effekt ist tödliche Langeweile, verstärkt durch die vollkommene Unverständlichkeit der Vorgänge. In drei langen Aufzügen werden endlose Monologe gehalten, kaum unterbrochen von einem vollendeten und versuchten Totschlag, sowie zwei Bränden. Sagengestalten sind in Fader und Haß, Grimm und Wut, Gemeinheit und Intrige zusammengeführt, und die einzige Lichtgestalt, Schwanhilde, kann gegen das schwarze Sagengefindel nicht aufkommen. Wagner wußte wohl, was er tat, als er diesen Entwurf unausgeführt ließ.

In der Musik liegt die andre Bindung, der sich Höfel unterwerfen mußte. Es ist klar, daß zu einem Text, der, nach der Meinung des Komponisten, ganz im Sinne Wagners ist, eine Musik zu schreiben war, die nach Wagners Grundsätzen gearbeitet ist. Das hat Höfel nach seiner Meinung redlich besorgt. Sein Empfinden ist so von Wagners Ausdrucksweise durchtränkt, daß

jedes seiner Motive, die er natürlich als Leitmotive verwendet, den Stempel Wagners trägt. Diese Partitur ist eine slavische Nachmacherei, eine Nachbeterei Wagners, ohne jede eigene Note. Die Melodik ist ganz unprägnant, dramatische Schlagkraft fehlt völlig, die Instrumentation wirkt durch Häufung der Mittel, besonders des Bleches, geradezu betäubend, und den einzelnen Gestalten mangelt die unterscheidende Charakteristik.

Das gefährliche an dieser Musik ist, daß sie sich wagnerischer als Wagner gebärdet und dabei von einer Hohlheit und Verlogenheit ist, wie sie selbst die Hanslicks von heute dem echten Wagner nicht unterschrieben. Und der hat doch wenigstens etwas vom Theater verstanden. Dieser kuriose Professor Hösel aber ist so naiv, zu hoffen und zu wünschen, daß sein Werk „als eine organische Weiterbildung des von Gluck und Weber ersehnten, von Richard Wagner bewußtvoll geschaffenen deutschen Musikdramas sich erweist und an dramatischer Kürze und Schlagkraft hinter Wagners Werken nicht zurücksteht.“

Man mag bedauern, daß Urteilsunfähigkeit diesem beiseidehenden, allzubeiseidehenden deutschen Komponisten im Deutschen Opernhaus zur Uraufführung verhalf, während doch wahrlich tüchtige Musiker sehnlichst warten. Die Aufführung selbst jedoch war nur zu loben. Wenn man sie als eine Vorprobe zu den Aufführungen des richtigen Wagner im nächsten Jahre ansprechen kann, so wird das Deutsche Opernhaus sicherlich eine gute Wagner-Bühne werden. Alfred Goltz als Wieland ist ein echter, ganz unverbildeter Heldentenor, der die Kraft hat, lange Partien durchzuhalten. Karl Braun in der Rolle des neidischen Neiding konnte sich mit ersichtlicher Freude am eigenen Wohlklang in den schwärzesten Tiefen seines Basses haben, und auch Arenjen, Schueller und Lehmann nebst dem wackern Männerchor bildeten ein Ensemble famoser Stimmen. Luise Marck als düster-dräuende Bathilde, und Emmy Zimmermann als spärlicher bedachte Schwanhilde zeigten, daß sie singen können. Das Orchester unter der temperamentvollen Leitung Eduard Moerikes spielte, daß es nur so eine Art hatte. Im Ganzen war es allerdings viel zu laut und deckte die Singstimmen vollständig. Die süßlichen Trivialitäten, von denen es in dieser Partitur trieft (das vornehmlichste Solo-Instrument ist die Harfe!), verleiten aber nur zu leicht zu Uebertreibungen. Wunderwalds Bilder waren sehr stimmungsvoll und lassen für Wagner-Ausstattungen viel erhoffen. Daß all die Mühe umsonst vergeudet wurde, lag also nicht an den Ausführenden, sondern an dem Werk selbst, das nur ganz Naive durch sein Gelärm und Geschrei über seine Wertlosigkeit hinwegtäuschen kann.

Damajanti / von Eduard Rabos

Als Damajanti den Kopf aus den weichen Seidentissen hob, waren ihre Augen noch vom Schlaf verschwollen, und das gelockte blonde Haar fiel ihr wie eine flammende Krone in die Stirn. Sie sah noch nicht, hörte auch nicht, nur ihr Mund war offen. Den Mund hatte sie übrigens immer ein wenig geöffnet, denn ein guter Soldat hält seine Waffen immer bereit, und Damajanti war in jedem Augenblick ihres Lebens bereit, jemand oder etwas zu verschlingen.

Sie war von der alten Magd aufgeweckt worden:

„Man war vom ‚Raubfrosch‘ hier!“

Damajanti hörte nicht einmal hin. Sie klagte mit raunender Stimme, sie sei hungrig. Die Magd stellte auf einem kleinen Tischchen eine Flasche Likör und einige belegte Brötchen vor sie hin.

„Der Regisseur war hier.“

„Was will der Gjel?“ fragte Damajanti mit vollem Munde.

„Er hat gesagt, es komme irgend ein indischer oder persischer oder arabischer Prinz ins Theater und werde nach der Vorstellung mit Dir nachmahlen.“

„Ein Prinz?“ wiederholte Damajanti und führte das gefüllte Likörglas zum zweiten Mal an die Lippen.

„So jagt er.“

„Auch gut.“

Dann kroch sie ins Himmelbett zurück und von dort drang ihr Gähnen hervor. Die alte Magd kümmerte sich nicht viel darum, sondern zog die schweren Vorhänge auseinander, damit das Licht der Sonne das große Zimmer ordentlich durchflute. Sie öffnete auch ein Fenster, um die große und heftige Welle der Sonnenwärme einzulassen, denn Damajanti hatte es gern, wenn die Sonne den Boden, die Mauer, die Möbel warm geküßt hatte, so daß sie vor dem Anziehen unbekleidet zwischen Ottomane und Fauteuils herumgehen konnte.

„Arpad Gjel kommt nicht mehr zu Dir?“

„Nein!“ klang es ziemlich blasfem aus dem Bette.

„Hat er sich zugrunde gerichtet?“

„Er behauptet.“

Die Magd dachte eine Weile nach, dann fragte sie etwas leiser weiter:

„Was denkst Du, Damajanti, wird er sich umbringen?“

„Ich glaube nicht.“ Aus dem Himmelbett tauchte wieder der zerzauste blonde Kopf auf. „Dieser Arpad ist komplett verrückt geworden. Wenn Du glaubst, daß wir einander nicht mehr

lieben, irrst Du Dich sehr. Er liebt mich, und ich liebe ihn auch. Aber er hat plötzlich einen Rappel bekommen. Denk Dir, heut früh sagt er beim letzten Glas Sekt, er werde nun nicht mehr soupiere, denn alle Gents habe das Souper zugrunde gerichtet. Dagegen habe das Frühstück noch niemand ins Grab gebracht. Von nun ab wird er frühstücken und arbeiten."

"Er war betrunken", brummte die Magd.

"Ja, wenn er betrunken gewesen wäre! Ich jagte, ich liebe ihn, und sei nicht böse, weil er sein Vermögen durchgebracht hat. Der Esel lachte und antwortete, so was gäbe es nicht, und es sei seine letzte Passion, daß er mich verlasse. Dann küßte er mich und ging."

"Er wird wiederkommen", dachte die Magd laut und wollte das Zimmer verlassen.

Damajanti schlüpfte aus dem Bett.

"Er wird nicht wiederkommen. Zieh mich an."

Sie streckte die nackten Füße in die Luft und beobachtete fast verliebt, wie die Sonne, die hereinströmende Wärme damit spielten. So zog ihr die Magd die farbigen Strümpfe, die mit Goldfaden bestickten Pantöffelchen an; doch als sie die blaßgrüne Mantille ausbreitete, damit Damajanti hineinschlüpfe, mußte sie ein wenig warten: Damajanti konnte sich nicht sofort von der Kante des Bettes erheben. Ihre Augen hafteten auf dem Teppich, auf dessen silberfarbigen Fäden sich — wie Libellen über den Wassern — die Stäubchen wogend und untertauchend jagten. Vielleicht betrachtete sie nicht einmal dies, sondern starrte nur so vor sich hin. Doch plötzlich wendete sie sich der Magd zu.

"Ich sag' Dir, Alte — es lohnt sich nicht, zu lieben."

Die Magd warf mit tiefer Ueberzeugung ein:

"Doch, es lohnt sich."

Damajanti lachte auf. Diese Bemerkung aus dem Munde des alten Weibes war sehr drollig.

"Uebrigens, Du kannst recht haben. Es fiel mir nur ein, weil ich diesen närrischen Arpad lieb hatte. Und gerade er mußte verrückt werden."

Jetzt schlüpfte sie schon in den Ueberwurf, schlang ihn um den Körper und machte sich aus einem dicken Wollstrick einen Gürtel. Dann stellte sie sich ans Fenster und blickte auf die Straße hinab. Auf dem breiten Fahrweg rollten hunderte und aberhundert Wagen dahin, als jagten sie einander. Flinker Kolleginnen, kleine Sängerinnen, ließen sich in die Au fahren, auch Bürgerfrauen waren darunter, die schon des Unterschiedes wegen ihre Kinder mitführten. Damajanti lächelte, weil diese

Kinden nicht einmal die Wichtigkeit ihrer Aufgabe ahnten. Sie waren so etwas wie die Gardedamen ihrer Mütter.

„Eine verfluchte G'schicht“, sagte sie leise.

Dann wendete sie sich zur Magd zurück.

„Ein Prinz ist es?“

„Der Regisseur hats wenigstens gesagt.“

Damajanti begann, ihr Haar in Ordnung zu bringen, und bemerkte mit unnachahmlicher Leichtfertigkeit:

„Auch gut!“

Während des Ankleidens nahm sie im Spiegel wahr, daß sich am andern Ende des Zimmers, in der Nähe der Türe, ein hagerer schwarzer Bursche mit großen glühenden Augen in die Ecke drückte.

Ohne zu erschrecken, wendete sie sich um:

„Manu? Was wollen Sie denn?“

„Der Teufel hol' mich, wenn ichs weiß“, gab eine sonore jugendliche Stimme zur Antwort.

„Irgend etwas wollen Sie doch?“

„Ich weiß es nicht“, lachte nun auch der Bursche und wagte sich etwas näher. „Vorläufig möchte ich wissen, ob Sie mich hinauswerfen. Oder warten Sie, nur einen Augenblick warten Sie: vielleicht bekomme ich bis dahin meine Sprache wieder — und ich fühle, es wäre mir lieber, wenn Sie mich erst dann hinauswürfen.“

Damajanti fiel lachend in einen Fauteuil.

„Ich werde warten. Sie sehen, ich warte.“

Der hagere schwarze Bursche stand in seiner ganzen Länge vor ihr. Er wollte etwas sagen, doch fand er jedes Wort sehr dumm, als er dieses gefährliche Geschöpf lachend und in neckischer Erwartung sah. Er begann, ein wenig verwirrt und mit sehr, sehr viel kindischer Frechheit zu lachen. Und dieses Lachen riß auch Damajanti mit.

„Hör' mal, mein Sohn — Du hast doch nichts dagegen, daß ich Dich duze — wie alt bist Du?“

„Zweiundzwanzig Jahre.“

„Ah, da könnte ich ja Deine Mutter sein, ich bin schon vierundzwanzig . . . Also, laß hören, was Du willst.“

„Ich . . . ich . . .“

„Du bist ein Gjel, mein Sohn. Aber Du scheinst was von mir zu wollen. Das seh' ich, denn es hat Dir die Rede verschlagen. Ich bin eine gute Seele und will Dir helfen. Zuerst zieh' den kleinen Tisch her und setz' Dich darauf, denn mich wird der Nacken schmerzen, wenn ich immer zu Dir aufschauen muß. Du bist ein wenig lang geraten.“

„Könnst' ich mich nicht auf den Teppich hocken, auf den Boden?“

„Auf den Tisch!“ befahl Damajanti energisch. „Wenn Du nicht parierst, fliegst Du hinaus!“

Im nächsten Augenblick ließ der Jüngling schon die Beine vom Tische hinabbaumeln. Damajanti betrachtete ihn lächelnd und legte in einem unbewachten Moment ihre Ellenbogen auf seine Knie. Als sie ihn in Verwirrung gebracht hatte, spielte sie noch vergnügter mit ihm.

„Also, Du willst etwas von mir. Wahrscheinlich liebst Du mich.“

„Oh“, keuchte der Bursche.

„Ausch! Du bist wahrscheinlich ein armer Teufel ohne einen Groschen in der Tasche. Und da hast Du es Dir schön auspekuliert, daß Du Dich zu mir hineinstiehst und versuchst, ob ich nicht unter meinen dreihundertfünfundsechzig Tagen einen hätte, den Du Dir erbetteln könntest. Denn Du bist arm und weißt, daß Du nicht fordern darfst. Na, ist es so?“

Der junge Mann konnte nicht antworten. Nur unter seinem kohlschwarzen Haar glühten und sprühten die Augen.

„Antworte, Junge!“

Er stammelte, stotterte bloß. Viel Sinn lag in diesem Stammeln nicht, doch verstand Damajanti daraus, was sie verstehen wollte, und was sie daraus verstand, war auch nebensächlich, denn sie lachte und der Jüngling streichelte liebevoll die auf seinen Knien liegenden runden Arme. Halb verwundert und halb belustigt, wie eine gut gelaunte Löwin, duldete Damajanti es. Das Ganze dauerte nicht länger als zwei Minuten. Das Mädchen fuhr noch mit den Fingerspitzen über das brennende Gesicht des Jünglings, dann erhob es sich.

„Dir wird es aber genau so gehen, wie allen andern.“

Der Jüngling blickte mit großen verwunderten Augen auf.

„Ja, mein Sohn, ich werde Dich hinauswerfen.“

Auf den Bügen des Jünglings waren alle seine Empfindungen sichtbar. Damajanti verstand, daß dieser närrische Junge nicht einmal Schmerz empfand, weil sie ihm die Lüre wies. Er hatte ja mit Damajanti sprechen, er hatte ja Damajanti streicheln können. Und weil diese stumme Antwort von seinem Gesicht nicht schwinden wollte, geküßte es Damajanti, ihn aufzurütteln. Sie ging zu ihm, schlang sich in seinen Arm, zog ihn im Zimmer auf und ab.

„Siehst Du, mein Söhnchen, solche Narren seid ihr. Jeder Mann glaubt von sich, gerade er sei der, dem es gelingen werde. Aber warum? Bin ich denn ein Kind, daß Du mich wegen

Deines schwarzen Haars herumkriegst, oder vielleicht, weil Du so ein langer Kerl bist?"

Der Jüngling sank in einen Fauteuil.

„Ach was! Wäre ich nicht überzeugt gewesen, daß Du mich hinauswirfst, dann hätte ich auch nicht gewagt, herzukommen. Man zerbricht sich Wochen lang den Kopf, wünscht sich, durch einen Zufall eine Menge Geld zu finden, oder sich mit dem Zauberwasser zu waschen, von dem man so schön wird, daß einem alle Mädchen nachlaufen. Das Geld findet man nicht, das Zauberwasser kriegt man nicht — was dann? Wenn man sich genug abgequält hat, springt man in die Donau oder in eine Dummheit. Ich sprang in die Dummheit“

„Das ist angenehmer“, bemerkte Damajanti.

„Natürlich ist es angenehmer. Und dann weiß ich nicht einmal, ob ich etwas von Dir wollte. Vielleicht Dich bloß aus der Nähe sehen.“

Damajanti stellte sich vor ihn.

„So schau her!“

„Ich tue ohnehin nichts andres, als Dich anschauen.“

„Und bin ich schön?“

„Ich weiß nicht. Ich schaue Dich wohl an, sehe Dich aber nicht. Etwas brennt und flammt in mir und trübt meine Augen. Wenn man mich auch speien wollte, wüßte ich doch nicht zu sagen, welche Farbe Deine Augen haben.“

„Dann schau sie an!“ befahl Damajanti.

Der Jüngling rührte sich nicht.

„Schau mich an!“ schrie das Mädchen und erfaßte den jungen Mann brüsk bei den Armen. Fast schüttelte sie ihn, damit er zu sich komme. Ein eigentümliches Gefühl beklemmte sie, da sie bemerkte, wie seine Augen zuckten, als hätte er den Star. Sie fühlte, wie sie ihn mit jedem Worte mehr verwirrte. Sie stand so nahe, daß er sie nicht mehr anschauen, nicht sehen konnte.

„Siehst Du mich?“ fuhr sie ihn zornig an.

„Ich fühle Dich!“ flüsterte er.

In diesem Augenblick tappte die alte Maad in die Stube. Sie war gar nicht verwundert, brummte nur von der Seite.

„Damajanti, der Prinz wird kommen, bereite Dich vor.“

Damajanti fühlte erst jetzt ihre Trunkenheit. Sogar die Ohren jausten ihr. Fast heiser fragte sie den Jüngling:

„Wo wohnst Du?“

Sie bekam keine Antwort und fügte lächelnd hinzu:

„In einem möblierten Zimmer?“

„Na“, klang es leise, verschämt.

Und Damajanti wendete sich mit überströmender Freude an die alte Magd:

„Hörst Du, er wohnt in einem möblierten Zimmer! Ihre morgenländische Hoheit kommt zum Souper her. Wie erstaunt wird sie sein, wenn Du ihr sagst, daß ich einen Prinzen auch morgen sehen kann, aber nicht weiß, ob ich auch morgen noch Lust haben werde, mich zu überzeugen, wie ein möbliertes Zimmer aussieht.“

Autorisierte Uebersetzung von Stefan J. Klein

Rasperletheater

Altersweisheit / von Panurg

Dem Dichter von „Erwin Germain's
theatralischer Laufbahn“ gewidmet.

Jüngling, der nach Großem trachtet:
Friß nicht nur des Meisters Stälber,
Die er freundlichst Dir geschlachtet,
Friß am End' den Meister selber.

Nicht sollst Du als blöder Löffel
An des Meisters Tafel sitzen,
Mit der Linken greif' zum Löffel,
Mit der Rechten mach' Notizen.

Muß er 'raus, so folg' ihm eilig,
Knie' vor allen Schlüßellöchern,
Und kein Nachtopf sei zu heilig,
Um darin herumzustochern.

Siehst Du irgendwo im Zimmer
Den verdächt'gen Diwan harren,
Mal' des Liebeskampfs Gewimmer
Und der Federn geiles Anarren.

Saug Dich fest, wie eine Made,
Aber stimm' Dich nicht zur Milde:
Straf' ihn dafür ohne Gnade,
Daß er Deine Stücke spielte!

Der gute Ruf

Berliner Allgemeine Zeitung: So reich die Kreise sind, die Sudermann für seinen Vierakter benutzt, so arm ist der dafür aufgewandte Geist. Auch in seinem neuen Schauspiel bleibt er der Alte: serviert Rache für Gefühl, Phrase — oh, und es sind Phrasenorgien, die er feiert — für Leidenschaft, kaltes Rafföl für warme Tragik. Ein Stück, um so unerfreulicher, als auch Sudermanns gewohnte technische Geschicklichkeit nicht auf der Höhe ist.

Berliner Börsencourier: Man fühlt sich geradezu überschüttet von allem, was die Natur einem Kulissenkrösus an falschen Tönen, an duftigen Unwahrscheinlichkeiten, an gezierten Gefühlbalancen, an sorgsam gezüchtetem Wohl und weltmännischem Ritsch verliehen hat.

Berliner Börsen-Zeitung: Die Leute hörten sich die geschwollenen vier Akte entweder völlig teilnahmslos an oder lachten höchst belustigt in die von Sudermann gerade am ernstesten gemeinten Stellen hinein. Einen Roman hat er da ersonnen, so kompliziert, daß man dem vorschnellen Kritiker doch für seine verfrühte Inhaltskizze danken muß: sonst wäre man aus der Sache überhaupt nicht klug geworden. Es ist zu ulkig, wenn man sich vorstellt, daß der Verfasser dieser beispieillos gespreizten Unnatur in Erfindung, Charakteristik und Dialogführung einmal als ein Vorkämpfer des Realismus oder gar Naturalismus gegolten hat.

Berliner Morgenpost: Was hier getrieben wird, ist Unterhaltungsdramatik, die ohne Zweifel eine Weile interessieren kann, dann freilich immer wieder mit faustischen Geschmacklosigkeiten sich selbst bedroht.

Berliner Morgen-Zeitung: Das Stück, innerlich unwahr, verworren und unklar fast bis zum Schluß, vermochte keinen, der nicht mit dem Vorsatz, sich um jeden Preis begeistern zu lassen, ins Theater kam, zu erwärmen. Die überragende Mehrheit des Publikums lehnte es ab.

Berliner Lokalanzeiger: Die Kritik wird sich wieder einmal auf die Seite der Mißvergnügten stellen müssen, und ich fürchte, auch diejenigen ihrer Vertreter, denen man eine fanatische Gegnerschaft wider den Dichter nicht nachsagen kann, werden sein neues Werk denen anreihen, die kaum dazu angetan sind, den wiederholt gefährdeten guten Ruf des Autors der ‚Ehre‘ zu rehabilitieren. Die Idee, die Handlung und deren Ausgestaltung sind so schwach, daß selbst die reintheatralischen Wirkungen meist versagen. Ein unüberwindlicher Reiz, all diese Menschen und ihr Handeln von der heitern Seite zu nehmen, steht jedem andern Eindruck im Wege.

Berliner Tageblatt: Ich finde für die Handlungsweise der Heldin nicht die geringste psychologische, einleuchtende Erklärung. Das Dach stürzt ein und begräbt alles andre Menschenunmögliche, was an den Wänden und in den Winkeln war. Wir wollen es uns ersparen, darauf näher einzugehen. Die Inhaltsangabe dieses Stückes ist wie eine verbotene Frucht. Sobald sie erlaubt ist, macht man sich nichts mehr daraus. Es kommt auch gar nicht darauf an . . . Den Schauspielern ist es nicht möglich gemacht, Menschen menschlich zu sehen.

Berliner Volks-Zeitung: Nein, nein, nein — dieses Stück ist nicht zu retten. So viel Mühe man sich auch gibt, an irgend einer Stelle etwas zu entdecken, was psychologisch selbst nur von fern etwas innerlich Wahres, Echtes darstellt — vergeblich ist aller Liebe Mühe.

B. Z. am Mittag: Leider ist es nicht Theater im guten

Sinn, was Sudermann zumal von der zweiten Hälfte seines Stückes an zu bieten vermag. Er stürzt eigentlich aus einer szenischen Verlegenheit in die andre, und es bleibt nur erstaunlich, mit welcher Geschicklichkeit er sich dann plötzlich aus einer prekären Situation befreit. Das ist aber dann schon die reine Akrobatik. Es entscheiden keine psychologischen Notwendigkeiten, sondern Launen oder Willkürlichkeiten, Ratlosigkeit des Autors, der sich im Labyrinth seiner Handlung selber verläuft, seine Figuren wie Marionetten zappeln läßt, um sie bald zu verdammen, bald selig zu sprechen.

Deutsche Tageszeitung: Von A bis Z ist das Schauspiel gestellt, konstruiert, kalkuliert, und den sensationellen Vorgängen, den großen Zusammenstößen zuliebe sind alle Personen höchst unwahrscheinlich charakterisiert. Jede von ihnen wird des Kulissenschlagers wegen erbarmungslos gestreckt und geknickt. Unwahrscheinlich und unwahr im Kerne sind auch die großen Auftritte selbst. Wer will, wer könnte Herrn Sudermann Schritt für Schritt die Unmöglichkeiten seiner Motivierungen und Charakterisierungen nachweisen! Man wirds ja wohl reichlich tun. Aber im Grunde — wozu? Ueber den Fall Sudermann, soweit er den Dichter betrifft, sind längst die Akten geschlossen.

National-Zeitung: Man ist entwandnet von dieser grenzenlos raffinierten Kindlichkeit und von der Sudermannschen Lebenslogik. Und neidlos bewundert man seine Kunstfertigkeit im Schminken und Parfümieren.

Die Post: Es gelang eine leidliche Einführung und dann ein guter zweiter Akt. Es ging fehl der dritte Akt, und es versagte ganz der vierte, dessen Gang, Konstruktion und mühsame Weiterspinnerei geradezu mitleiderregend armselig ist. Damit aber ist das Schicksal des Stückes entschieden: es muß vom Standpunkt der literarischen Kritik als verfehlt bezeichnet werden.

Der Reichsbote: Die ersten beiden Akte ermüdeten förmlich mit ihrer breitspurigen und uninteressanten Dehnung oft gesehener bläßlicher Salonszenen, und als dann die große Aussprache im dritten Akt die bis dahin ziemlich verschleierte Fäden der Handlung bloßlegte, war man enttäuscht von der Armut der Erfindung und der Unwahrscheinlichkeit der Hauptsache.

Tägliche Rundschau: So ein Sudermannsches Knäuel auch nur halbwegs zu entwirren, ist eine fürchterliche Arbeit. Ihm selber ist es nur höchst mäßig gelungen, denn die große Entwirrungs- und Enthüllungsszene am Schluß des dritten Aktes ist so unmöglich, so mühselig konstruiert, daß sie eine vortreffliche Parodie auf jene hohle, aus Frankreich zu Dumas Zeiten eingeführte, von Lindau und Philippi revidierte Bühnenmathematik abgäbe. Die Zeiten, da Sudermann nach dem Lorbeer des Dichters strebte, sind, wie man sieht, längst vorüber.

Der Tag: Der Dichter bewegt sich mit diesem Schauspiel in der Literaturwelt für die unreiferen Erwachsenen, die sich unmittelbar anschließt an die Literaturwelt für die reifere Jugend. Augenblicklich liegt für unsern Dichter die Sache offenbar so, daß ihm nichts anderes übrig bleibt, als ein Preisausschreiben zu erlassen. Auf zehntausend Mark wirds ihm doch nicht ankommen. Zehntausend Mark jedem, der mir eine Meinung einflößt. Zehntausend Mark jedem, der mir eine Ansicht und eine Idee schenkt — wer mir einen Menschen nachweist, der weiß, was er will — der einen dramatischen Konflikt für mich übrig hat — der mir sagt, was ich wohl sagen könnte, und was zu sagen mir erlaubt ist.

Vorwärts: Sudermann zeigt leider hier die Kehrseite seiner Begabung in Reinkultur. Mühselig planlos schleppen sich die Szenen in den ersten Akten, dann gibts unter heftigem Piff-Paff ein Scheingefecht mit blind geladenen Gewehren, und jeder Schuß geht in verkehrter Richtung. Der Effekt wird nicht dramatisch vorbereitet, nicht aus Charakteren und Situationen irgendwie hervorgeholt: ein Haufe bunt zusammengewürfelter Verblüffungen soll ihn erlitten. Dazu kommt ein Dialog, der in seiner präventiös gezierten, oft in ungewollte Komik verfallenden Manier die Erinnerung an alle Sünden des seligen Grafen Traß erneuert.

Bossische Zeitung: Ich bin hier, um meine Meinung zu sagen, und befinde mich in einiger Verlegenheit; denn es läßt sich über das Stück wenig sagen, noch weniger dagegen und ungefähr ebenso wenig dafür.

Rundschau

Kinderreien

Der Kaiser hat es nun auch den Schwankeidchern angetan. Leo Walther Stein und Ludwig Keller schreiben ein Kadinenlustspiel: „Majolika“. Aber nachdem ihnen der allerhöchste Herr Anregung gewesen ist, komplimentieren sie ihn undankbar wieder hinaus. Daß sie nur ja niemand für Satiriker hält! Wo ist eine Anspielung auf Seiner Majestät Besuch bei Kempinski? Wo wird die Synagoge des Westens genannt? Wo werden aus der Vereinigung von lautem Imperialismus und verschämtem Merkantilismus, von mittelalterlichem Herrscher und amerikanischem Geschäftsmann radikale Konsequenzen gezogen? Treuere Untertanen als Schwankeidcher kennt die Erde nicht. Sie bescheiden sich bei einem ungefährlichen Herzog aus den fliegenden Blättern und setzen zwischen Fürsten, Höflinge und Offiziere einen Herrn Hamburger und einen Herrn Beilchenfeld. Hat man sich auf das Niveau erst richtig eingestellt, so gibt man einige Witz und die Anständigkeit der Mache zu. „Majolika“ ist auch literarisch ungefährlich. Im Lustspielhaus waren die Nebenrollen schrecklich, der

Herzog, Hamburger und Beilchenfeld mit den Herren Eugen Burg, Richard Georg und Franz Arnold im guten Sinne wirksam besetzt.

*

Im Königlichen Schauspielhaus bekennt man sich offener zum Kaiser. Bald als Allerhöchster Kriegsherr, bald als Seine Majestät, bald als Der Kaiser, bald als The Kaiser ist er der Held des dreiaktigen Militärschwanks „Der Austauschleutnant“, den Richard Wilde und E. W. von Negelein allen, die sich mit Gesinnung und Geschmaç östlich der Elbe angesiedelt haben, zu Silvester bescherten. Amerikaner reisen Ihn nach, in seinem Namen wird zur Pflicht ermahnt, und Bollmer hat die Ehre, sein Suppensignal kopieren zu dürfen. Wenn ich nun gesagt habe, daß der letzte Akt mit drei Verlobungen schließt, zu denen über Blutwasser hinweg der Choral „Ich bete an die Macht der Liebe“ ertönt, dann weiß man, daß dieses Kleinkindertheater gerade den Anforderungen entspricht, die man an Regisseure und Schauspieler des Schauspielhauses noch stellen darf. Nichts ist bezeichnender für die trostlose Sterilität dieses Thea-

ters, als daß darstellerisch nur noch Albernheiten wie dieser „Austauschleutnant“ zu ertragen sind. Selbst Herr Patry, der doch auf höherem Niveau ein guter Schauspieler ist, wird bald nur Rittmeister geben können, während Herr Bollmer und Fräulein Thimig immer noch über die Banalität des Textes auf andre Rollen weisen. Herr Clewing aber hat den herzhafsten, ehrlichen Ton Richard Wilkes und C. G. von Negeleins. Sein Oberleutnant entwickelt sich von der Anrede: „Gnädiges Fräulein“ zu der Anrede: „Daisy“. Das mache ihm einmal jemand nach!

*

Überhaupt sind die Anreden ein Brüststein, auch für Dramatiker. Über nichts habe ich mich von jeher bei Sudermann so amüsiert wie über seine Anreden. Jeder andre kann hundertmal „Baronin“ und „Kommerzienrat“ sagen: ich bleibe ernst. Bei Sudermann kann ich mich nicht halten. Die Gebärde macht es. Wenn Sudermann jemand „Herr Geheimrat“ nennen läßt, so steht in Klammern: Ich weiß, was sich gehört. Wenn jemand „Karla“ gerufen wird: ich kenne mich aus. Der Talmischimmer, das Progentum, der Schwindel dieser Schauspiele liegt in ihren Anreden und Namen. Zwei Akte des „Guten Rufs“ bestreitet ein anmeldender Diener: „Herr Baron von Lanna“, „Der junge Herr Thormählen“, „Fräulein Söhnlin“, „Herr Direktor Schrödt“, „Herr Geheimer Kommerzienrat Thormählen“. Dieser Diener wird in den beiden andern Akten durch eine elektrische Klingel und ein Dienstmädchen ersetzt. Das ist alles, was ich behalten habe. Sudermann ist alt und kindisch geworden. Du großer Gott, wo sind seine Handlungen, wo seine Analleffekte geblieben! Etwas Langweiligeres, Verworreneres, Lahmeres als diesen „Guten Ruf“ kann man sich schwerlich denken.

Es wurde geweint: warum? Es wurde gelacht: warum? Man beschimpfte sich: warum? Man versöhnte sich: warum? Wenn ich den Gang eines einzigen Aktes begriffen hätte — ich wäre stolz auf meine Kombinationsfähigkeit. Nein, gegen Sudermann braucht man nicht mehr zu kämpfen. Er ist tot. Die gefährlicheren Fallsteller von heute heißen Ernst Hardt und Karl Schönherr.

Das Deutsche Schauspielhaus wird sich auch ihrer schon annehmen. Bis jetzt versucht es, des Schlingenlegers von gestern würdig zu sein. Man überbietet sich mit Toiletten, hat knallig vornehme Salons und noch immer keinen Regisseur. Es wird aufgetreten und geredet und geredet und abgegangen. Frau Galafres hat die Fertigkeit Sudermanns, grundlos zu lachen und zu weinen und hemmungslos gewandt zu sein. Frau Sera und Herr Ulrich sind hilflos. Paul Otto, Erich Ziegel und Ernst Dumcke konnten weiter nichts tun, als auf eigene Rechnung etwas Leben hineinzubringen. Alle aber übertraf an Echtheit ein Koffer, der der Baronin Dorrit von Lanna gehörte und auf seinem Dedel in leuchtendem Schwarz eine siebenzackige Krone trug und darunter groß: D. v. L. Dieser Koffer ist symbolisch für Sudermann und für das Deutsche Schauspielhaus.

Herbert Ihering

Der Phantast

Ein Heiliger und eine Dirne, vermählt in jungen Jahren. In diesem Gegensatz schwelgt die Zambentragödie. Einer will den andern formen nach seinem Ebenbild. Der Heilige hat dabei einen wunderlichen Einfall. Die Dirne, die zudem eine Königin ist — in Neapel, das macht sich besser — soll zum Volk als büßende Maria Magdalena niedersteigen, sich die wahre Adelskrone erwerben und ähnliche Dinge tun, von denen

man nur in Jamben spricht. Die Dirne weigert sich natürlich. Selbst die Großmutter der Dirne findet die Sache oberfaul. Sie nennt den wunderlichen Mann einen Phantasten. Dieses Leid geschieht dem Heiligen im vierten Akt. Im fünften wird er ermordet. Und dies ist die Moral von der Geschichte: Bessere niemals eine Dirne nicht.

Fünf Akte lang reden der sinnlosen und sinnlose Akte und das gekrönte Mädchen an einander vorbei. Nie geht des einen Menschen Gedanke durch den des andern, nie knüpfen sich Bande, deren Zerreißen tragische Leiden schaffen könnte. Gegensätze sind da — minutenlanges Waffenklirren; aber wie man hinsieht, merkt man, daß die Kontrahenten mit ihren Säbeln sacht an einander vorbeigelaufen sind; denn alles in diesem Stück ist Gefahren, Marionettenspiel. Und unten sitzt ihr Drahtzieher und schüttelt das Haupt und wundert sich baß mit den lieben Leuten über die Phantasten, die doch samt und sonderß merkwürdige Schwärmer sind. Wir wundern uns mit ihm.

Und wundern uns ohne ihn über das Rheinisch-Westfälische Volkstheater zu Essen an der Ruhr, dem Felix Montanus bei einigen Änderungen eine vorzügliche Komödie zur Uraufführung hätte verschaffen können.

Heinz Stolz

Theater der Fünftausend

Im Anfang war eine Traurigkeit des Zirkuskaisers Hans Etosch-Tarraani. Man hat zweihundert Hengste, prachtvoll laufende Löwen, satirisch geimpfte Elefanten, dazu ein Armeekorps erstaunlicher Menschlichkeiten. Derwische fressen Feuer, Französinnen twostepen auf ungesattelten Rappen, irische Clowns badpfeifen sich, ohne zu heulen, Deutsche riskieren zwischen Trapezzen das Genick. Aber ewig muß sich der bunte Reichtum unter Dachpappe, zwischen ungehobeltem Holz und

zugigem Linnen verschwenden! Den Fahrenden ein bleibendes Heim, ihren Künsten den würdigen Rahmen!

Dem Architekten ward geheißten, einen Bleistift für einen stabilen Zirkus zu spizen. Darüber geschah es, daß die Berliner dem Oedipus im Zirkus Busch applaudierten. Da schlug die Idee des Theaters der Fünftausend die Augen auf. Der Bleistift erhielt Befehl, den Seitensprung der Literatur in die Manege als Dauererhe zu legitimieren. Die Münchener lehnten das Experiment ab, nun haben die Dresdener die Ehre. Der Elbe nahe, erhebt sich der weiße Rundbau in fast geglückter Impassantheit. Der Eingang stört, der Türe statt Tor, Ornament statt Fassade ist. Auch drinnen ärgern zwei, drei zu geizige Maße, ob schon sich hier der Zweckgedanke erfolgreicher durchgesetzt hat. Also Zirkus und Theater, Manege und Bühne. Der Kreis der Arena öffnet sich in einen Abgrund. Das ist das versenkte Orchester. In seinem andern Ufer wächst die Rampe der Bühne empor. Deren Dimensionen stehen heute noch nicht im Verhältnis zum übrigen Raum. Das Problem soll noch gelöst werden — wohl gleichzeitig mit dem akustischen — wie Schallwellen aus den wie separiert erscheinenden Sphären des Guckkastens bis zu den Bänken wandern werden. Die schweifen von den Prozeniumslogen der Bühne, Kreis über Kreis, um die Manege, wiederholen ihre Struktur in hohen Lüften noch einmal als ‚Rang‘ und verlieren sich in die Peripherie einer Kuppel, die vorläufig zu nüchtern ist, als daß sie die Impression des Massenraumes machtvoll konzentrieren und abschließen könnte.

Immerhin: ein nicht improbiert, sondern überlegter Raum, Rahmen und Apparat für eine Kunst, die ihr Echo in den Massen sucht, ist nun da. Die Kunst selber kam noch nicht: sie überläßt den Raum vorderhand den Derwischen

und Elefanten. Besser vorher als nachher, sagt sich der Weise, der Tempel erlebt hat, worin anfangs mit Hebbel gebetet und endlich mit Arsène Lupin gestohlen ward. Und freut sich schließlich, daß die Dresdener nun eine Stätte haben, wo fünftausend Herzen fünftausend Wünsche befriedigt werden können. Das ist ein Dom für Mahlers 'Mächte' und ein Markt für den Karnevalspul einer ganzen Stadt. Das ist ein Forum für

den Pfarrer Traub und — warum nicht? — die Halle für eine Volksaufführung der 'Meisterfinger'. Was sich für das Drama hier gewinnen läßt, sollen im März Reinhardt und Shakespeare erproben. Dann wird wieder davon zu reden sein: ob ein neues Haus eine neue Kunst macht und das nächste Kapitel deutscher Theatergeschichte aus Dresden zu datieren ist.

Kurt Weisse

Aus der Praxis

Auf dem Regieplan von 'Uradne auf Nagos', der in Nummer Eins erschien, ist es aus Versehen unterblieben, Ernst Stern als Schöpfer der Dekorationen und Kostüme zu nennen.

Bünnenvertrieb

Neue Werke

Björn Björson: Die Sonne scheint noch, Drama.

Annahmen

Leo Birinski: Lady Thras Heirat, Lustpl. München, Kammerspiele.

Hermann Essig: Der Frauenmut, Lustpl. Düsseldorf, Schsplhs.

Fritz Ladewig: Der galante König, Dreiaktige Kokolo-Operette, Text von Ernst August Benzinger. Berlin, Kurfürstenoper.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 1. Hermann Stein: Wolkenbummler, Vaudevilleposse, Musik von Karl Krüger. Oldenburg, Hofth.

4. 1. Roritz Holm: Marhs großes Herz, Dreiaktiges Schspl. Frankfurt a. M., Neues Th.

6. 1. Friedrich Thieme: Die Amazonen, Lustpl. Meiningen, Hofth.

7. 1. Felix Montanus: Der Phantast, Fünfaktige Tragödie. Essen, Rheinisch-Westfälisches Volksth.

Hermann Eudermann: Der gute Ruf, Vieraktiges Schspl. Berlin, Deutsches Schsplhs.

8. 1. Eugen Müb: Klein-Eisen, Fünfaktiges Mittelstands-drama. München, Neuer Verein (im Hofth.)

2) von übersetzten Werken

Pierre Maurice: Lanbal, Zweiaktige Oper, in deutschen Versen von Hanns von Gumppenberg. Weimar, Hofth.

Emmüska Baronin v. Orczy und M. Baretow: Ränkespiel, Roman-tisches Schspl. Frankfurt a. O., Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Leonid Andrejew: Katharina Iwanowna, Drama. Moskau, Künstlerisches Th.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 350, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Neue Bücher

Carl Weichardt: Notizen eines Musikkritikers (Werke und Wir-kende). Halle, Otto Hendel. 237 S. M. 3.—.

Kain-Kalender für das Jahr 1913. Herausgeber: Erich Mühsam. München, Kain-Verlag. 62 S. M. 1.—

Zeitungen und Zeitschriften

Robert Adami: Modejt Menzinsk. Bühne und Welt XV 7.

Julius Bab: Nebenrollen. XVI. Fräulein Majakin. Der neue Weg XLII 1.

Wedekinds „Faust“? Gegenwart XLII 1.

Anton Bettelheim: Burgtheater-Direktor Hugo Thimig. Voss. Ztg. 12.

Friedrich Düssel: Otto Brahm. Kunstwart XXVI 7.

Carl Hagemann: Probleme der Opernleitung. Gildenkammer III 4.

Georg Graf von Lambsdorff: Ein Wort zur Parsifalschulfrage. Tag 8.

Albert Patry: Zum neuen Theatergesetz. B. Z. 16.

Willy Rath: Vom Reichstheatergesetz. Lit. Echo XV 8.

Ernst Edgar Reimerdes: Franz Joseph Talma. Der neue Weg. XLII 1.

Friedrich Rosenthal: Das Theater der Mittelstadt. Bühne und Welt XV 7.

Fritz Stahl: Königliches Opernhaus. B. Z. 6.

Just vom Treckenbrock: Der Dramatiker Paul Scheerbart. Neue Theater-Zeitschrift III 1.

Max Wagenführ: Opernhaus-Wettbewerb. B. Z. 14.

Zensur

Dem berliner Kleinen Theater ist die Aufführung des Schauspiels „Drohnen“ von Adolf Paul verboten worden.

Engagements

Berlin (Metropolth.): Marie Haußmann.

— (Schillerth.): Heinz Senger vom stuttgarter Schöplhs.

Bremen (Schspsh.): Grete und Willy Krüger vom Komödienhaus Berlin 1913 16.

Chemnitz (Vereinigte Stadth.): Micaela Tittkay vom Stadth. Teplich-Schönau 1913 15.

Colberg (Stadth.): Alfred von Krebs, Sommer 1913.

Crefeld (Stadth.): Sigmund Kraus vom Stadth. Flensburg 1913/15.

Nachrichten

Zum Nachfolger Carl Hagemanns am hamburger Deutschen Schauspielhaus ist der Intendant des meiningener Hoftheaters Max Grube ernannt worden.

Die Presse

Leo Walther Stein und Ludwig Selter: Majolika, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

Vossische Zeitung: Da das ganze sehr frisch und lustig gespielt wurde, fand der Schwank eine sehr freundliche Aufnahme, der der Chronist nur zustimmen kann.

Morgenpost: Die Autoren sagten sich: Aktuell sein ist alles und so griffen sie munter hinein in den Ton, um einen bühnenwirksamen Scherz szenisch zu formen.

Vorsencourier: Die Autoren wissen zu amüsieren, ohne je zu verletzen, ihre Anspielungen sind nicht mehr als leise, liebenswürdige Andeutungen, und ihr immer reger Witz sorgt für dauernde Heiterkeit.

Tageblatt: Das Stück ist hübsch und munter aufgebaut, gibt eine klare Charakteristik und wird von einem flüssigen Dialog getragen, der an vielen Stellen recht witzig ist.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaufühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

23. Januar 1913

Nummer 4

E. Th. A. Hoffmanns Oper / von Martin Ehrenhaus

Die Bedeutung des Jubiläumsjahres 1913 liegt nicht nur in der Feier der vaterländischen Befreiung vom Druck Napoleons. Lange vor der politischen Erhebung waren Kräfte tätig, die auch an einer Wiedergeburt der deutschen Kunst auf nationaler Grundlage arbeiteten. Es wäre mehr als ungerrecht, wollte man über all den Vorbereitungen zu Jubiläums- und Zentenarfesten die Tatsache vergessen und verschweigen, daß an der Wende des Jahres 1812 zu 13, also vor hundert Jahren, das Entstehen einer Kunstform vor sich ging, welche dazu berufen war, den deutschen Geist in der Kunst durch die ganze Welt zu tragen: das Entstehen unseres deutschen Musikdramas. Die Ungerechtigkeit, der wir uns also nicht schuldig machen wollen, gewinnt allerdings noch dadurch eine eigentümliche Verstärkung, daß der am meisten Betroffene ein Mann sein würde, den man schon an und für sich mordsmäßig schlecht behandelt hat — das heißt: nur in seinem Vaterlande — obwohl er zu den genialsten deutschen Schreibern gehört. Dieser Mann ist E. Th. A. Hoffmann. Diejenigen, durch deren Schuld er so lange verkannt worden ist, sind eine Anzahl deutscher Literaturprofessoren, besonders Gerbinus, Leute, die in einer gewissen künstlerischen Beschränktheit nicht von Hoffmanns 'Stoffen' loskamen, und ihn so etwa mit den Pseudoromantikern zusammenwarfen. Vielleicht ist auch die Erkenntnis seines eigentlichen Wesens durch solche literatur-päpstlichen Verirrungen aufgehalten worden: auf jeden Fall verschließt man sich noch heute hartnäckig der Wahrheit, daß der eigentliche Begründer des deutschen Musikdramas als einer bewußt neuen Kunstschöpfung kein anderer als E. Th. A. Hoffmann ist. Einmal eingewurzelte Vorurteile, in der Geisteswissenschaft noch mehr als anderswo, sind bekanntlich nicht leicht auszurotten. So hat man sich denn daran gewöhnt, Carl Maria

von Weber als den Schöpfer der deutschen romantischen Oper des neunzehnten Jahrhunderts zu betrachten und als deren Geburtsjahr 1821 — das Jahr der berliner Aufführung von Webers 'Freischütz' — anzugeben. Nun aber wissen wir (das heißt: etwa ein Viertelhundert gebildete Menschen außer den Fachmännern), daß die erste deutsche romantische Oper schon im Jahre 1816 aufgeführt, im Jahre vorher vollendet und vor hundert Jahren in ihren ersten entscheidenden Grundzügen konzipiert worden ist. Ihre Verfasser sind Fouqué und Hoffmann. Sie heißt: 'Undine'.

Der „aus Königsberg gebürtige“ Dichter, Maler, Schriftsteller und Jurist Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann — erst später nannte er sich, aus grenzenloser Verehrung seines geliebten Meisters Mozart, Amadeus — war nicht nur alles das, sondern betätigte sich nebenbei, aber nicht etwa dilettantisch, als Theatermaler, Regisseur, Maschinist und Dekorateur. Vor allem jedoch war er Musiker, Komponist, Dirigent, Klavierlehrer und der erste Musikschriftsteller mit 'moderner' Prägung. Vor hundert Jahren befand er sich, als Bromberger Musikdirektor, materiell in einer höchst kläglichen Lage und schwelgte doch innerlich in Seligkeit und Freude am Leben. Es war ihm der sehnlichste Wunsch seiner Künstlerseele erfüllt worden: er hatte den Opernstoff gefunden, den er seit seiner Beschäftigung mit dem 'Faust' in Warschau gesucht hatte. Und nicht nur gefunden hatte er ihn: er bekam gleich den Dichter mit dazu, der ihm das Libretto bearbeitete. Dank der Vermittlung des treuen Freundes Sibzig hatte sich Fouqué bereit erklärt, sein Undinen-Märchen zu einem Operntext für Hoffmann umzugestalten. An und für sich wäre der Umstand, daß eine Novelle dramatisiert wird, und zwar für eine Oper, weiter nicht bedeutsam. Aber in unserm Falle vollzieht sich durch Hoffmanns Konzeption des Undinen-Stoffes die lang erhoffte, seit langem prophezeite Synthese zwischen Musik und Dichtung, zwischen Dichter und Komponisten, die unbedingt notwendig war, wenn aus der alten Oper ein neues Musikdrama entstehen sollte. In überschwänglichen Briefen dankte Hoffmann dem Dichter und enthüllte zugleich seine tiefsten musikdramatischen Anschauungen, in Anwendung auf den besondern Fall der 'Undine'. So schreibt er am fünfzehnten August 1812: „Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine, Rühleborn und so weiter sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Ueberzeugung von dem ganz eigentlichen Opernstoff, den die Undine darbietet,

war dabei nicht das Resultat der Reflexion, sondern entsprang von selbst aus dem Wesen der Dichtung." Der letzte Satz ist in seiner klassischen Formulierung der Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Oper: Nicht aus der Musik, als einer festen Formen folgenden Kunst, sondern aus der Dichtung muß der Vorwurf für eine Oper, das heißt: für ein musikalisches Drama, entstehen. Allerdings muß die dichterische Grundidee, die eine Oper zum Drama erhebt, in ihren letzten Grundlagen mit dem Geiste der Musik, das heißt: der reinen Musik, zusammenhängen und ihr urverwandt sein; das unterscheidet schließlich das Musikdrama vom gesprochenen Schauspiel. Wiederum können wir Hoffmann selbst sprechen lassen, denn in demselben Briefe heißt es weiter: „Wie fern mir jede Anmaßung liegt, den herrlichen Dichter auch nur im mindesten beengen zu wollen, darf ich wohl nicht versichern, nur sei es mir erlaubt, zu bemerken, daß, wenn manche Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann, und dadurch manche Nuancierung verloren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden den Menschen recht eigens das geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschließt, alles wieder zu ersetzen im Stande ist." Und endlich läßt er sich am vierten September 1812 in einer Weise vernehmen, daß hinreichend zu erkennen ist, wie der Musiker auch auf die Gestaltung der Dichtung wirkt: „Ueberhaupt kann ich nicht genug wiederholen, daß ich Ihnen jede Abänderung meines Planes mit dem Zutrauen, das wohl jeder Komponist zu dem wahren Dichter hegen muß, überlasse, nur den zur musikalischen Wirkung nötigen Alimaz der Musikstücke habe ich bezeichnen wollen, und da sind es besonders drei musikalische Massen, die in näherer Beziehung aufeinander, das ganze Wesen der Oper aussprechend, auf den Zuhörer mächtig wirken sollen: nämlich der Sturm im ersten Akt, das zweite und dritte Finale." Es kam Hoffmann also weniger auf die musikalische Einzelarbeit, als vielmehr auf die musikdramatische Gesamtkomposition an. Im Vergleich zu den meisten Opern der Zeit weist die „Undine“ kaum Sologejänge im üblichen opernhafte Sinne auf, und „nur der gemeinen Bretter und des gemeinen neidischen ärgerlichen Volkes wegen, was sich gewöhnlich darauf bewegt“, sieht Ernst Theodor sich gezwungen, „noch eine Arie für die Bertalda“ zu wünschen.

Als Ganzes betrachtet, stellt die „Undine“ von Fouqué und Hoffmann das erste deutsche musikalische Drama dar, das sich durch die Durchführung einer Grundidee, durch die neue formelle Verbindung der einzelnen Szenen durchaus vom alten Opernschema entfernt. Trotzdem bleibt die bessere Bezeichnung die der ersten romantischen Oper. Noch ist ja die Nummerneinteilung beibe-

halten, noch gibt es gesprochenen Dialog (vom deutschen Singspiel her), wenn er auch sehr zurücktritt und zum Teil als stilistisches Hilfsmittel (zur Charakterisierung des Gegenjages zwischen Romantik und Realität, Dichtung und Leben, Wahrheit und Wirklichkeit) angewendet wird. Und dann die Musik! Nur selten findet Hoffmann als Komponist neue Wege; er sucht sie immer da, wo das unendliche Reich der Romantik in die Handlung eintritt. Sonst bleibt er der Epigone seiner Vorbilder Gluck und Mozart. Immerhin: bedenkt man, daß es in der Zeit, da Hoffmann die *Undine* komponierte, weder einen *Fidelio* noch Spohrs *Faust* noch den *Freischütz* gab, dann muß man staunen über manch originellen Zug in Melodik, Harmonisierung und Instrumentation, besonders bei den mächtigen Mühleborn-Szenen. Aber schon durch die geschlossene Form, durch die Einheitlichkeit im Großen steht die *Undine* auf hoher Stufe, sicherlich auf einer künstlerisch (nicht theatralisch) höhern als das gleichnamige Werk von Lortzing, das etwa dreißig Jahre später (1845) entstand. Damit sind wir wieder zu dem Ausgangspunkt dieses Versuchs einer *Rettung* zurückgelangt: während sich Lortzings Oper wegen ihrer bühnensichern Anlage einen festen Platz im Spielplan der deutschen Theater verschafft hat, ist von Hoffmanns Oper keine Spur mehr zu bemerken. Und warum? Weil man glaubt, die Undinen-Partitur sei bei dem Brande des berliner Königlichen Schauspielhauses im Jahre 1817 mit vielen andern schönen Sachen den Flammen zum Opfer gefallen. Dabei hätte Hoffmann nur seine Einwilligung zur Aufführung der Oper im Königlichen Opernhaus zu geben brauchen. Denn die Partitur ist erhalten. Indessen schien es ihm aus „künstlerischer Ueberzeugung“ nicht ratjam, sein Werk in einen so großen Rahmen spannen zu lassen. Das Schicksal aber verfuhr mit der bitteren Ironie Hoffmannscher Novellenschlüsse. Die *Undine* blieb unbeachtet liegen bis in unsre Tage hinein. Zwei schüchterne Belebungsversuche verhallten ungehört. Bis eines Tages ein wirklicher deutscher Musikdramatiker kam, Hans Pfitzner, und den ersten Klavierauszug herstellte (Edition Peters, 1906, Nummer 3116). Aufgeführt aber ist Hoffmanns *Undine* noch immer nicht. Trotz unserer historischen Gerechtigkeit. Vielleicht nimmt sich die Opernbühne seiner Geburtsstadt Königsberg dieser wahrhaften Ehrenpflicht an. Vielleicht noch vor 1916, denn dann dürfte der aktuelle Anlaß „der vor hundert Jahren erfolgten Uraufführung“ doch einigen jener Theaterdirektoren genügen, die auf Abwechslung des wirklich nicht sehr vielseitigen deutschen Opernspielplanes bedacht sind, und mit dem Ruhm des ersten Wagnisses war es vorbei.

Bahrbaren

Schade um Bahr, immer wieder: Schade! Freilich, nicht das wurmt mich, daß er einen armjeligen Philisterschwanz nach dem andern schreibt, sondern, erstens, daß er es nicht kann, ohne dadurch herunterzukommen: daß ihm die Ueberlegenheit fehlt, dergleichen mit der linken Hand abzutun. Was die rechte treibt, das weiß neuerdings leider von dieser öden Lohnarbeit, die ich mir, zweitens, dann gefallen ließe, wenn sie einen wirklich neunenswerten Lohn abwürfe: wenn Bahr an der Spitze der meistgepielten Autoren marschierte. Ein Talent soll meinerwegen Zugeständnisse machen, um nicht zu verhungern. Ein Talent, das sich zu quälen hätte, soll meinerwegen die dicksten Zugeständnisse machen, um mit einem Schlag und einem Schlager seine Existenz sicherzustellen und in Zukunft ganz für reinlichere Dinge frei zu sein. Aber Saison für Saison mit Skowronnek um die Wette zu laufen, dabei zu unterliegen, nämlich statt zwanzigtausend Mark, wie mit anständiger Schriftstellerei, vielleicht lumpige dreißigtausend zu verdienen und obendrein in pathetischen Feuilletons die Geschäftstheater zu ichelten, daß sie sich durch die Aufführung derartiger Stücke um die höhere Weihe, nämlich um die Würdigkeit für den ‚Parfifal‘ bringen: das alles ist nur durch seine unfreiwillige Komik vor dem Eindruck einer beschämenden Beinlichkeit geschützt. In Bahrs ‚Selbstinventur‘ — die nicht etwa früher einmal, sondern eben herausgekommen ist — heißt es irgendwo: „Ich konnte schon als Kind Geld nicht leiden. Später, bei den ersten Blicken ins Leben der Menschen, erkannte ich gleich, daß Taten oder Werke, um des Geldes willen getan, nichtswürdig sind, und daß sich entmenscht, wer etwas um des Geldes willen tut.“ „Nichtswürdig“ möchte ich nun weder ‚Die Kinder‘ noch ‚Das Länzchen‘ noch ‚Das Prinzip‘ nennen, weil das ein zu großes Wort wäre. Aber angemessen scheint es mir, ‚Kinder‘ und ‚Länzchen‘ auch nachträglich schlechtweg flebrig und das neue ‚Prinzip‘ maßlos albern zu nennen. Insofern ist fast von einem kleinen Fortschritt zu sprechen.

Der vermutlich deutlicher als mir Beier demjenigen wird, der das Stück mit der Lehmann sieht. Elise, hohe Zuversicht aller der Dramatiker, die von einer Figur behaupten lassen, also selber behaupten: „Ein herrlicher Mensch, ganz echt, ganz Natur!“ — und die in Wahrheit einen zusammengestoppelten Popanz teils

berlinisch, teils wienerisch, und in diesem Falle gar noch teils bairisch, von seinem „Frauengemüt“ (wörtlich: „Das hab ich zu stark, das Frauengemüt — wenn mein Vater auch bloß ein Schmied auf dem Dorfe war“) und ähnlichen angenehmen Eigenschaften reden lassen. Kein Wunder, daß sich in diese blumige Köchin der Primaner Hans Esch verliebt, und sie sich in ihn; aber eigentlich ein Wunder, daß sie schließlich einen Oberkellner vorzieht, trotzdem Hansens Vater aus dem ‚Prinzip‘, daß seine Kinder nach ihrer Fassung selig werden sollen, nichts gegen eine Köchin als Schwiegertochter einzuwenden hätte. Ich will Bahrs Weltbeglückungs-, Menschenweredlungs- und Jugenderziehungs-Ideen nicht ernster nehmen als er, dem sie gerade gut genug sind, um eine Posse ohne allen Gesang und Tanz ‚literarisch‘ aufzu-
steifen. Ich will mich überhaupt bescheiden. Ich will nicht einmal mehr beklagen, daß einen Mann von der Bildung, dem Geist und den Nerven Bahrs das Theatermetier, wie er es neuerdings übt, nicht anwidert. Nur auf eins will ich bei keinem unbedenklichen Unterhaltungsstück verzichten: daß es mich unterhält. Was aber soll mich hier unterhalten? Die sogenannten Charaktere? Dazu müßten diese Narren närrisch und nicht bloß ledern sein. Das ‚Milieu‘? Den Reiz einer Köchin als Possenheldin hat vor dem Hirschfeld der ‚Pauline‘ der ‚Mrronge des ‚Compagnons‘ aufgebraucht. Die Handlung? Glaube sie, wer kann. Der Dialog? Gringoire sagt einmal: „Zulezt kommt alles, selbst was man sich wünscht.“ Daraus macht Bahr: „Es kommt alles, was man sich wünscht. Aber etwas spät.“ Zum Teufel ist der Spiritus, die Pointe, auch das billigste Gefunkel eines professionellen Kulissencaisseurs, das ich allerdings niemals vermissen würde, wenn andre Qualitäten zur Entschädigung da wären. Ich weiß, wer Bahr, und ich weiß, wer Blumenthal ist. Aber wie es immer ungerecht gewesen ist, den Dichter von ‚Glaube und Heimat‘ besser zu behandeln als Sudermann, genau so ungerecht ist es, den Bahr von heute besser zu behandeln als den Dichter des ‚Weißen Rößls‘, das nicht allein unvergleichlich amüsanter, sondern sogar künstlerisch erheblich sauberer ist als ‚Kinder‘, ‚Tänzchen‘ und ‚Prinzip‘ zusammen.

Für den Leser dieses ‚Prinzips‘ war es gut, sich gleich hinterher bei ‚Schönen Frauen‘ ein bißchen erholen zu können. Es ist nämlich gar nichts dagegen zu sagen, daß in den Borräumen der Kammerspiele die Büsten von Ibsen und Strindberg stehen, wäh-

rend drinnen Monsieur Rivoire hundertfünfzig Aufführungen hinter sich und Monsieur Etienne Rey hundertfünfzig Aufführungen vor sich hat. Warum nicht? Das wäre an sich ein durchaus erlaubtes Geschäft von Leuten, die es eines Tages satt hatten, auf skandinavisch zu hungern, und jetzt davon fett werden, daß sie endlich entdeckt haben, was ihrem Publikum schmeckt. Wahr wird sie dafür „entmenscht“ heißen und ihnen zur Strafe kein Stück mehr einreichen. Ich finde es nur töricht und unwürdig — und es verdirbt mir von vornherein den Appetit — daß sie dieses Geschäft nicht offen und ehrlich betreiben. Sie füllen sechzehn Druckseiten mit dem jauern Schweiß von sieben Schriftstellern, die fast alle nachweisen müssen, daß es sich hier beileibe nicht um die harmlose Plauderei eines routiniert geborenen Tugendparisers handelt. Einer der Dramaturgen nennt ruhig diese „scheinbar so leichten und lustigen Dinger wertvoller, kühner, angenehmer als manche seriösen Stücke der seriösen deutschen Dramatiker“. Besser als die deutschen Stücke, die er zur Annahme empfiehlt, werden *Schöne Frauen* schon sein. Aber weshalb ist ihre Leichtigkeit und Lustigkeit nur „scheinbar“, da es doch gerade ihren Vorzug ausmacht, daß sie wirklich leicht und lustig und überhaupt nichts andres sind? Es müßte denn sein, daß ein spielerisches Stück durch langweilige Strecken gewichtig wird. Soweit Monsieur Rey in diesem Sinne ungewichtig bleibt, bemüht er zum dreihundertsten Mal die Verlegenheiten, Bindungen, Seufzer, Schwüre, Schwindeleien und Aufrichtigkeiten des Typus Mann, der um der Einen willen nicht von den Vielen, um der Vielen willen nicht von der Einen lassen kann. So anspruchslos sich das gibt — ich möchte es nicht ohne Bassermann sehen. Als er fünf Minuten gesprochen hatte, war selbst meine Abneigung gegen die Heuchelei der Dramaturgen vergessen. Bassermann ging die Figur mit einem schauspielerischen Ernst an, der im ersten Augenblick fast zu schwer für diese Lappalie schien. Er war vielleicht nicht der Mann, der auf alle Frauen fliegt; aber er war der Mann, auf den alle Frauen fliegen. Er hatte den Charme, die Naivität, die Unwiderstehlichkeit. Man bedauerte, daß man ihn nicht öfter in solchen Glanzrollen des alten Bon vivant-Faches zu sehen bekommt. Aber noch mehr bedauert man, von einem Schauspieler seines Ranges und Reichthums in fast fünf Monaten nicht mehr gesehen zu haben als diesen Schwerenöter, den Geißsporn Berch und den Meister Anton.

Die Deutschen und Drama /

von Oscar Maurus Fontana

Eine kleine Anmerkung nur, aber sie will gemacht sein. Denn da der Insel-Verlag und Hugo von Hofmannsthal die lieben und innigen und schönen vier Bände deutscher Erzähler herausgegeben haben, ist in mancherlei Gazetten bei Besprechung der Ausgabe dieser billige Feuilleton-Anfang zu finden: Ja, was könnten denn eigentlich die Deutschen? Im Drama wären ihnen doch die Nachbarn über, die Lyrik sei auf gleicher Höhe — aber die Erzählung, ja die Erzählung, das ist ihre Domäne.

Das ist Unkraut und muß ausgerissen werden. Gewiß, unsre Erzähler sind lieb und innig und schön, aber sie kommen aus dem Haus. Die deutsche Erzählung ist eine Haus- und keine Welt-erzählung. Wo wären (von unsrer Vergangenheit gesprochen) Erzähler, die die Fülle und den Wuchs Balzacs oder Dostojewskis hätten? Ich kenne keinen. Es spreche einer dieser Feuilletonisten: nicht ich werde ihm danken, sondern Deutschland. Es geht ja nicht darum, ob wir gute Erzähler haben. Wer das nicht weiß, möge diese zwanzig deutschen Erzähler und daneben noch Otto Ludwig und Chamisso lesen. Es geht darum, daß nicht deutsche Größe in der erzählenden Kunst wohnt. Wer das nicht weiß, möge wieder die zwanzig und die zwei daraufhin lesen. Und er wird, wenn er Sinne hat, zu mir treten.

Derselbe aber möge das deutsche Drama vom Sturm und Drang bis auf unsre Tage lesen und er wird erkennen, wo die Größe des Deutschen wohnt. Hier ist unsre Domäne, hier ist Welt. Man mag Shakespeare und vielleicht noch Ibsen nennen — aber gehören die nicht zu uns, kommen sie nicht aus dem deutschen Geist? Nicht sie sind unsre Nachbarn. Wir grüßen sie als unser Blut. Aber wo bei Romanen, bei Slaven sind Dramatiker, die nicht kleiner wären und nicht genügsamer als die unsren — wobei wir Shakespeare und Ibsen nicht einmal zu uns zählen!

Dies ist kein Proben, kein Abwägen, kein Chauvinismus, sondern nur die klare Erkenntnis, daß der deutsche Geist sich im Drama triumphierend vollendet. Deutsche Lyrik ist das Ich, deutsche Erzählung ist das Haus, aber deutsches Drama ist die Welt.

Ja, man sehe in der Gegenwart ringsum: wo anders als in Deutschland ist überhaupt das Gefühl vom Drama lebendig? Die Pulverschläge oder im besten Falle lyrischen Anrufungen der Franzosen, die musikalisch instrumentierte Epik der Russen — ist denn das Drama? Ist denn da irgendwo das Gefühl gewitternder Welt mit Gott am Firmament zu spüren? Und das ist

doch erst das Drama, das erst: gewitternde Welt und Gott am Firmament. Und das ist im deutschen Drama zu spüren, von allem Anfang an und in keinem andern lebenden Drama. Das hat Hans Sachs schon gehabt und Gryphius, und das ist mit dem Sturm und Drang das größte Ereignis der Deutschen seit der Gotik geworden. Der Geist, der an Domen und Kirchtürmen schuf, ringt nun mit dem Drama und dem dramatischen Menschen. Hier ist Größtes und nur hier in Deutschland ist die Zukunft des Dramas. Wer das leugnet, werde deutscher Erzähler.

Der Insel-Verlag aber lasse den Erzählern die Dramatiker folgen. In der Gesamtheit erst werden die Trägen und die Feuilletonisten erkennen, was wir da für Kerle haben. Und ein Licht kann davon ausgehen, wie von dem Stern, der die drei Könige leitete. Die Deutschen Dramatiker mögen etwa enthalten: von Lenz 'Die Soldaten', von Goethe den 'Höf', von Schiller 'Die Räuber', von Lessing die 'Minna von Barnhelm', von Kleist die 'Penthesilea', von Tieck den 'Gestiefelten Kater', von Hebbel die 'Judith', von Grabbe 'Napoleon', von Büchner 'Leonce und Lena', von Raimund 'Alpenkönig und Menschenfeind', von Ludwig den 'Erbförster', von Grillparzer 'Die Jüdin von Toledo' und von Nestron den 'Zerrissenen'. Diese Dreizehn sind von keinem Volk der Erde zu überbieten, (denn die Shakespeare und Ibsen und Strindberg lassen wir nur aus Bescheidenheit weg), und kein andres Volk vermag solche Dreizehn vor uns hinzustellen. Man versuche es! Hier (und nicht in der Malerei, wie es ein paar begeisterte Loren versuchten) können wir nationale, bismärkische Politik treiben und müssen es.

Das Kintop-Epos / von Ulrich Kauscher

Ich sitze gern im Kintop. Ich amüsiere mich über dies Zurückfallen vor hellster Deffentlichkeit in das geheime Laster des Kolportageromans. Alle Heuchelei ist verbannt, das Publikum sitzt in seiner unbestrittenen Domäne und der Verein für Volksbildung nagt an einem dürrn Kohlblatt — wie die Raupen, deren Entwicklungsfilm eben dieses Kohlblatt der Konzeption an die Volksbildung zwischen den Szenen aus dem Leben der höchsten Gesellschaft und ihren Lastern darstellt. Alle Scham, die wir in langen Jahren selbst den Schmierendirektoren und dem Mittelstand aufgezwungen haben, existiert für den Filmfabrikanten nicht. Der Kintop hat Narrenfreiheit; was sich selbst in Libretto-gehirnen nie und nimmer hat begeben, das darf im Lichtspiel auf-erstehen. Die Fabel des Kintopdramas kann so jauchend und so leicht zu erraten sein, wie sie will: wenn die Verbindung ihrer

Bruchstücke nur durch recht rasende Autofahrten garantiert ist, jubelt das Publikum. Das Tempo dieser Dichtungen ist die dritte Geschwindigkeit.

Dabei hat der Kintop eine Vorbedingung für den Publikumerfolg, mit dem er gerade das Theater unfehlbar schlägt: Man sieht die Vorgänge wie auf der Bühne, es werden also keine Ansprüche an eine nicht vorhandene Phantasie gestellt, und trotzdem ist das Prinzip seiner Darstellung episch, novellistisch, fabulierend. Er wiederholt, greift zurück, erinnert, läßt nicht einen Handlungszusammenhang ganz ablaufen, sondern greift rasch den und jenen erzählerisch wichtigen Punkt heraus, macht mit einem abrupt eingeschobenen Bild auf irgendetwas aufmerksam und bringt dann zwischendurch wieder etwas nur zum Ansehen, eine Landschaft, eine Rahnfahrt, ein Autorennen. Der Kintop erspart, wie das Schauspiel, Phantasieausgaben und arbeitet mit allen Faulheitsbrücken des Buchs, das er dadurch wieder übertrifft, daß er Wichtiges bedeutsam herausheben kann, über das der Herr Leser im Buch hinweggleiten könnte. Der Kintop bedient die vollkommenste Trägheit und ist daher unbesiegbar!

Seien wir paradox: das Wort Kinotheater ist Unsinn, weil der Kintop ganz auf epischen Grundsätzen aufgebaut ist, und dennoch hab' ich fast die beste Schauspielerin im Kintop gesehen und studiert. Gerade, weil der Kinematograph nichts mit dem Theater gemein hat, als seine Aeufferlichkeit, weil ihm die Allgegenwart des ganzen Bühnenbildes fehlt, weil er, wie ein Roman, sich immer nur mit einer Person beschäftigen kann, um die die Phantasie jeweils die andern gruppieren muß: deswegen hat diese eine Person die Bewegungsmöglichkeit, die Wichtigkeit eines Bühnenstars. Das 'Ensemble' ist im Kintop unmöglich, weil sein Bild sofort flach wirkt, wenn auch nur eine Person nach vorn tritt; es hat keinen Hintergrund, die andern verziehen sich wie Fresken über die Rückwand. Das liegt zum größern Teil noch an tatsächlichen Unzulänglichkeiten als an Prinzipien. Die eine Hauptperson aber prägt sich viel nachhaltiger und schärfer ein als auf dem Theater. Dort sind wir geistig, künstlerisch, gemüthlich in Anspruch genommen. Hier sehen wir nur (ich sage: wir) und sehen vor allem die Person nur in besonders ausdrucksvollen Momenten, weil ja jede Nuance, die gezeigt wird, Extrakt aus tausend sich folgenden Nuancen ist, weil von Höhepunkt zu Höhepunkt geschritten wird. Ein guter Kinospieler gibt natürlich auch in diesen kurzen, scheinbar auf einen Ton gestimmten Ausschnitten eine Entwicklung, aber er muß sich eilen, er darf nicht lange vorbereiten, knapp und sicher, wahr und überzeugend muß seine Darbietung sein. Der

Schauspieler kann mit einer ausgedehnten Pantomime das Wort vorbereiten, wenn er dessen Wirkung sicher ist; der Kinospieler kann Pantomime nur mit Pantomime steigern, muß sich also eilen, weil er nur die Steigerung des einen Mittels, nicht auch noch des andern in Reserve hat.

*

Das einzige Kintop-Epos, dessen Dichter seine Aufgabe ganz verstanden hatte und der ein Dichter war, ist: „Die vier Teufel“ von Herman Bang. Ich habe sie mehr als zehn Mal gesehen, ich bin Experte. Die Hauptrolle, die ältere Schwester Nimée, gab eben jene beste Schauspielerin. Ich weiß jetzt noch jede ihrer Bewegungen, ich habe sie auswendig gelernt, wie ein schönes Gedicht, ihre Augen und ihren Mund, die ganze Melodie ihrer Erlebnisse. Ich weiß noch genau die freudige Ueberraschung, wie sie aus dem Freskobild eines gleichgültigen jungen Mädchens wie aus einem Ornament des Hintergrundes einfach hervortrat und nun mit einem Male lebte, während alle andern zu flachen Fresken wurden. Da stand und ging und litt sie, immer ein einzig überzeugendes Initial der Freude, der Furcht, des Jammers, der große Buchstabe, hinter dem die andern schüchtern das Wort der Situation bildeten. Anfangs, wenn ihre Liebe noch sorglos ist, schien sie blond und glatt, ihre Konturen verschwammen in dem hellen Hintergrund. Aber wenn jetzt Mißtrauen und Eifersucht in ihr erwachen, ist sie wie ein herrliches Gefäß, in das man dunkeln Wein gießt. Sie wird schlanke und dunkel, sie hebt sich scharf von allem ab, sie steht ganz allein vor den andern, die ihr die Geschehnisse zuspiesen, all ihre Bewegungen sind so unbedingt richtig und überzeugend, daß mir, wie eine mnemotechnische Beihilfe, immer diese oder jene Gebärde von ihr einfällt, wenn ich ein bestimmtes Gefühl denke. So, wie sie in einem Alster, die Hände in den aufgenähten Taschen und in gemessenem Tempo, den Zirkusgang entlang schreitet, schreitet für meine Vorstellung seit-her das Schicksal: sie ging, als müßte sie mit ihren Kräften auf Stunden und Meilen haushalten, mit ganz sparsamen Bewegungen, aber sie ging und ging unerbittlich. Am Schluß, oben auf dem Trapez, eine Minute, ehe sie ihren Geliebten ins Leere springen läßt, hockt sie, kaum zusammengeduckt, und nun ist sie nur noch ein Augenpaar. Sie macht keine dämonischen Augen, sie wird nicht feierlich, sie sieht nur.

Bang wußte, er habe ein Kintop-Epos zu schreiben (das seltsamerweise viel besser geworden ist als die Novelle gleichen Namens). Er denkt keinen Moment an „Drama“, er weiß: wirkungsvolle Szenen braucht der Roman genau so wie das Schauspiel. So arbeitet er ganz als Epiker. Wenn nach dem tödlichen

„Todesjprung“ rasch das Bild des Elektrotechnikers eingeschoben wird, dem am Telephon ohne weitere Begründung der Befehl zugeht: Sofort, sofort! die Leitung abzustellen (man sieht seine unerschütterliche Aufregung)—so ist das ein rascher, aufhellender Zwischenfall; oder wenn einen Moment nachher das Trapez noch einmal gezeigt wird, wie es zwei, drei Mal leer und allein schwingt — so sind das die Punkte nach einem halben Satz. Man hört die vererbten epischen Einleitungen vor den einzelnen Bildern: „Nun war es Abend . . .“; „Als er endlich nach Haus kam . . .“; „Aimée war während all dieser Tage . . .“, und wie sie alle heißen, wenn man die Bilder und das Prinzip ihrer Auswahl betrachtet. Wie sie sich Gutenacht sagen, eh’ er zur Gräfin schleicht, wie sie in ihrem Zimmer reglos alles errät, wie sie ihm naheilt, wie das Leben der nächsten Wochen ist: Erzählung ist es, was der Kintop braucht und was das Drama verabscheut. Einmal trafen sich beide, als das Drama in Deutschland geboren wurde, unklar mit sich, bei Roswitha von Gandersheim. Wer jetzt die Sphärenweite zwischen ihnen erkennen will, übertrage ein Schauspiel ins Kine-matographische. Deshalb ist es lächerlich, daß die Bühnenschriftsteller auf einmal Beschlüsse fassen, als gälte es ein uneheliches Kind ihres Bundes zu legitimieren. Ihr Metier, soweit es auf die Bühne den Ton legt, hat mit dem Film so viel zu tun, wie ein Amateurphotograph. Was sie als Dichter, als Schriftsteller ihm nützen können, wollen wir erst erleben.

Erwachen / von Erich Mühsam

Noch hängt der Schlaf wie üppiger Brokat
mit schwerer Feuchtigkeit mir an den Flanken.
Verwirrte Träume fragen schon um Rat
bei dunkeln wunschentbundenen Gedanken.
Entschwebte Sinne werden langsam wach.
Die matten Wimpern wehren sich und gähnen.
Das Auge steigt ins nüchterne Gemach,
noch unvertraut mit Tagewerk und Tränen.
Doch alle ahnungsichwüle Müdigkeit
formt sich zur Furcht, indem die Lügenhülle
des Schlafes hingleitend sinkt . . . Schamlos befreit
strahlt hell der Tag in seiner Qualen Fülle.

Aus dem „Main-Kalender für das Jahr 1913“, der im
münchener Main-Verlag erscheint und nur Beiträge des Heraus-
gebers enthält.

Türkisches Theater /

von İzzet-Melîh Ben

Was kann Europa von unserm Theater wissen? Wir sind ja erst unterwegs, es zu bekommen. Seine Voraussetzung ist das Drama: dem haben erst die politischen Errungenschaften der letzten Jahre den Boden gepflügt. Seitdem unsere Dichter sich freier fühlen, hat sie die Bühne stark gefesselt. So haben wir in den letzten Jahren mancherlei interessante Stücke in Konstantinopel gesehen. Ich nenne ein paar Titel: die historischen Dramen ‚Selim der Dritte‘ von Djélal Ezzad und Sélah Djimbjoz und ‚Canije‘ von Réfik Halib und Mufid Ratib; dazu die Zeitkomödien ‚Schmutzige Wäsche‘ von Husséine Souad und ‚Schwiegerleute‘ von İbnel-Réfik Ahmed.

Das alles ist offenbar noch wenig von Bedeutung. Aber es gewinnt an Gewicht, wenn die Gesamtverhältnisse des türkischen Theaters von gestern in Rechnung gestellt werden. Sie konnten nicht befruchten und konnten nicht ermuntern. Kennt Europa unsere Darsteller, kennt es unsere Schauspielhäuser? Diese sind elende Baracken, jene arme, undisziplinierte Komödianten. Das hat uns lange gequälert — bis wir uns entschlossen, die Gesellschaft zur Gründung und Erhaltung eines großen ottomanischen Nationaltheaters zu bilden. Die Regierung erkannte, daß kein anderes Mittel zur Förderung der Entwicklung unserer Nationaldramatik denkbar war; sie hat die Gesellschaft mit einer jährlichen Subvention von zweitausendfünfhundert Pfund bedacht. Ist das Haus errichtet, so hoffe ich, der ich stolz bin, zu seinen Vätern zu zählen, weiter davon berichten zu dürfen.

Heute liegt es mir am Herzen, von einem unserer letzten Dramenerfolge zu erzählen. Das Stück heißt ‚Die Lüge‘, sein Autor ist Djénab Chéhâbeddine Ben, einer unserer besten literarischen Zeitgenossen. Er hat Gedichte geschrieben: Edelsteine gefaßt in die Zartheit innigster Stimmungen. Tully-Brudhomme und Verlaine sind seine Ahnen. Die Lyrik ist sein Reich — um so größer unser Erstaunen, dem Sänger weicher Herzen als Schmied eines Dramas zu begegnen, das voller Leidenschaft, das ehern und fast brutal ist. Aber der Ueberraschung folgte keine Enttäuschung: die ‚Lüge‘ ist ein Meisterwerk.

Tief in Anatolien lebt der alte Ahmed. Ein Bauer; mit seinem Weib Hadsjer und seiner Tochter. Der Sohn dient in Konstantinopel, nimmt am reaktionären Putsch des dreizehnten April teil, tötet zwei Offiziere und das jungtürkische Regime legt ihm den Kopf vor die Füße. Dem Vater raubt die Verzweiflung über die Sünde seines Bluts fast die Besinnung. Da wächst sein

Weib zur Heldin empor. Den Gatten zu trösten, erfindet sie eine Lüge — an der sie zu Grunde geht. Achmed traure ohne Ursache: dieser verlorene Sohn sei nie sein Sohn gewesen, sondern . . . Langsam erhellt sich des Alten Gemüt: Glücklich der, dessen Gebein kein Verräter entsproß! Bis ihn die weitere Erkenntnis erneut zerrüttet, dieses Dilemma: an die Schande des Sohnes oder des Weibes glauben zu müssen, dieses Weibes, das er angebetet, das heuchlerisch sein reines Leben geteilt hat! Aus dem Schmerz wird Raserei und Hadjer ihr Opfer. Der Rasende hat kein Ohr mehr für ihr Geständnis, daß sie gelogen — sie fällt von seinen Händen. An ihrer Leiche bezeugt die Tochter das Heldentum der Ermordeten. Der Vorhang fällt über zwei von unendlichem Schmerz Zerrissenen . . .

Unjagbar hat uns dieses Drama erschüttert, das Djénab mit Realistenaugen gesehen und mit kraftvoller Dramatikerhand gefügt hat. Vielleicht, vielleicht müßte man fragen, ob sich einzelne Gefühlsmomente seiner Menschen nicht zu errechnen, zu spekulativ geben. Und ob er nicht besser getan hätte, die Handlung in höheres soziales Milieu zu heben. Mich dünkt Hadjers Lüge weniger aus der Seele einer simplen Bäuerin denn aus der Klugheit einer vielerfahrenen Welt dame geboren . . .

Wie dem auch sei: dieses Werk von Djénab Chéhabeddine hat seine hohe tragische Schönheit. Es ist wert, daß Europas Theaterfreunde von ihm erfahren.

Deutsch von Kurt Weiße

Stella maris / von Fritz Jacobsohn

Der Komponist Alfred Kaiser hat diese Oper sechzehn Jahre mit sich herumgetragen, und nun, wo er sie länger nicht mehr trägt, kommt er zu spät auf den Plan. Denn inzwischen hat sich das Blatt gewendet. Was den Ohren zur Zeit des Verismus wild und dräuend oder auch als höchster Ausdruck sinnlicher Leidenschaft erklang, klingt heute wie aus alten Liedern. Ammenmärchen für kleine Kinder und unmündiges Volk. Immerhin: hätte Kaiser rein musikalisch bedeutendere Qualitäten, als er sie hier zeigt, so wäre seine Oper trotz ihrem Alter beachtenswert. In 'Stella maris' fließt Theaterblut. Und da wir an Leuten, die das Theaterhandwerk verstehen und nicht zu 'aesthetisch' sind, es schlecht und recht anzuwenden, offenbar Mangel haben, soll das nicht zu gering eingeschätzt werden. Es ist der rücksichtslose Rampengeist der Leoncavallo und Mascagni, der da wieder einmal auflebt. Die Unwahrscheinlichkeit in der Motivierung wird besiegt durch die Reißerhaftigkeit der Hauptfiguren;

und wo es aus der ganzen Theaterei keinen Ausweg mehr gibt, da stellt zur rechten Zeit der Symbolismus sich ein. *Stella maris* leuchtet auf . . .

Das Grundübel des Buches ist die Unglaublichkeit des Seelenkonfliktes der Hauptfigur Marga, des Fischermädchens, das zwischen zwei Männern steht. Sie liebt ihren Ehemann, dem sie sich als Jungfrau hingegeben hat; und Janik, der nach dreijähriger Verschollenheit Zurückgekehrte, hat keinerlei Rechte auf sie. Das Enoch-Urden-Motiv kann hier nicht herangezogen werden zur Erklärung des brutalen Verhaltens dieses Stoddfischfängers, der mit gemeiner Sinnlichkeit das junge Eheglück Margas zu zerstören trachtet. Daraus ergibt sich auch, daß die friedliche Lösung ohne Doldh und Blut in diesem Fall schwach und unwirksam ist, und daß das frömmelnde Zitat des Evangelisten Johannes: „Wer unter euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein auf sie,“ als etwas spät aufgepfropft, als ein Verlegenheitsausweg wirkt. Wenn irgendwo in der Oper, die ja eine Welt für sich ist, war hier eine Lösung durch Gewalt am Platz.

Kaisers Musik ist die eines Kleptomane. In herzlicher Naivität schöpft sie hier aus dem bretonischen Volkslied und gerberdet sich dort veristisch. Neckisch sind die operettenhaften Einschläge, die zur Charakterisierung von Lustigkeit dienen sollen. Sonst aber spukt in dieser, noch dazu schlecht instrumentierten, Partitur ein ganzes Kompendium der Musikgeschichte vergnügt herum. Erprobte Kunstgriffe erzeugen Spannung, wohlbekannte Phrasen erklingen grausam abgehackt und verstümmelt, und die verbrauchte Rosalien-Technik fällt auf die Nerven. Tröstlich ist einzig die Tatsache, daß Kaiser den Mut hat, überhaupt melodisch zu schreiben, selbst auf die Gefahr hin, überall in Konflikt mit seinen Vorbildern zu kommen.

Die Kurfürsten-Oper half sich mit Gästen, um das Werk anständig herauszubringen. Daß sie es überhaupt nicht mehr wagt, zu einer Premiere mit nur eigenen Kräften einzuladen, zeigt den Stand dieser Karikatur eines Operntheaters. Das Orchester unter Cortolezis war rauh und ungeschmeidig, und der Chor jammerte, daß es einen jammern konnte. Bleiben die Gäste: Helene Forti und Frik Soot, beide aus Dresden. Die Forti imponierend in ihrer gesunden Fülle, in der Gradheit ihrer Stimme, aber auch wieder enttäuschend in dem Mangel an Herzlichkeit, an Wärme und Weichheit des Organs. Das Rechte, das, was packt und ergreift, fehlt. Frik Soot hat das echte, warme Timbre des lyrischen Tenors und zudem die Kraft und das Temperament des Helden. Beider Zusammenspiel in ihrer großen Szene des zweiten Aufzugs entschied den Publikumserfolg dieser „*Stella maris*“.

Ellmenreich und Erben / von Arthur Sathem

Franziska Ellmenreich wird jetzt endgültig aus dem Verband des Deutschen Schauspielhauses von Hamburg ausscheiden, aber auch noch in Zukunft dieser Bühne als Gast und Geist aus idealischen Zeiten erhalten bleiben. Es liegt kein Grund vor, diese Resignation sentimental zu beschönigen. Die Kunst der Frau Ellmenreich wirkte schon vor zehn Jahren antik, oder antiquiert, wenn man will. Ueberhaupt glaube ich nicht, daß diese distinguierte Sprecherin jemals eine Schauspielerin im eigentlichen Sinne war. Sie verfügte Jahrzehnte lang über ein diszipliniertes, vornehmes Können, dessen die Theatergeschichte hochachtungsvoll und ergebenst gedenkt. Sie gebot über die priesterliche Gebärde, über die massige erzene Rede. Kalt, aber grandios aufgebaut sind ihre besten Gestalten: Königin Katharina in 'Heinrich dem Achten', Margaretha in 'Richard dem Dritten', Gunhild Vorkman. Fremd waren dieser Säule der Großkunst aufreizende, geschwähige Mittelchen ephemerer Sternlein. Blutfriisch scheint mir das Talent der Ellmenreich nie gewesen zu sein, aber seit ein paar Jahren bekam es entschieden einen Stich ins Hochbetagte. Man sah die ehrwürdige alte Dame, hörte eine tiefe klagende Stimme; vermochte aber beim besten Willen nicht zu begreifen, weswegen man sich nun für diese Leistung eher interessieren sollte als für die stockfledigen Taten eines Georg Ebers, oder für den Kalligraphen Piloty, oder für den mythischen Ludwig Barnay. Man sah nichts.

Als das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg gegründet wurde, wählte man es für die Ewigkeit gebaut. Die Schauspieler-Sozietäre spürten die große Ergriffenheit. Jeder von ihnen hatte seine Meriten. Ludwig Max war populär und ein schöner Kopf, Robert Ohl genügte verfeinerten Ansprüchen, Carl Wagner, der Troubadour, liebte die tönende Rede — und Franziska Ellmenreich war volkstümlich, ohne jemals vulgär zu werden, schönrednerisch und monoton, aber relativ natürlich. Und alles zusammen ergab eine noble Kunststrichtung.

Die Verhältnisse haben sich radikal geändert. Das Burgtheater des Nordens existiert nicht mehr. Die Götterliebhaber schwinden. Auch in Hamburg ist das Theater in künstlerischer Hinsicht längst überholt. Der Fortgang Carl Hagemanns hat ein rechtschaffenes Gepolter provoziert. Wer es nicht schon wußte, wie höllisch zuwider einander die Sozietäre und alten Gardisten auf der einen Seite und der unbescheidene Direktor nebst Anhang auf der andern Seite waren, erfuhr jetzt vom Riesenmißmut und

von den geharnischten Parteien. Sagemanns Modernität versagte im Deutschen Schauspielhaus, nicht weil dieser Polshistor der Kulissen sich modern gibt, sondern weil sein Blut nicht brennt. Nunmehr aber versucht man den geschäftlichen Zusammenbruch mit aller Gewalt aufzuhalten. Max Grube heiratet in die Aktiengesellschaft, in das Lohumabohu hinein. Er wird einen äußerst schweren Stand haben. Mit den Schönheitsforderungen der bekannten aesthetischen Tradition ist hier nichts auszurichten: überhaupt nicht viel mit Schematisierungen, ob nun meiningischen oder neuern Kalibers. Aber vielleicht wäre eine Kompromißdirektion möglich: die Einordnung eines modernen, erfindungsreichen Regisseurs in das Direktorium, eines Dritten, neben dem geschäftlichen und dem repräsentativ-artistischen Leiter. Das Deutsche Schauspielhaus muß nämlich wieder Lebensinhalt bekommen, sonst ist es verloren. Von einer Renaissance des alten Trils zu träumen, ist kindisch.

Arrangierprobe / von Paul Frank

Sie bedeutet den Anfang einer beschwerlichen Wanderung; den ersten Schritt auf mühseligem Pfade; den Ausbruch zur fern winkenden Höhe. Sie ist ein unsicher gespielter, jeder innern Festigkeit ermangelnder Auftakt; ein Laufen, Suchen, Vorbereiten. Ein Urbarmachen fremder, unbekannter Erde, eine Grundsteinlegung. Wie weit ist's von diesem Vormittag bis zu jenem Abend, der das fertige Werk, von allen Hilfen und Stützen befreit, scheinbar ganz auf sich selber angewiesen, dem kritischen Zuschauer darbietet! Welcher Fülle von Arbeit, Mühsal, Geduld, Verzweiflung, Nervosität, Resignation, Fassung, Hoffnung, Selbstüberwindung und Selbstvertrauen hat es bedurft, bis es zu der Glätte und Anmut dieses Abends gediehen ist! Welche Kämpfe und Explosionen sind dieser selbstverständlichen Ruhe vorangegangen, die die Vorstellung, die runde, ausgefeilte, beherrscht . . . !

Zwei Dinge darf man nur abends betrachten: ein Theater und einen Christbaum. Beide machen, gepußt und schimmernd, prächtigsten Eindruck. Beider Sonnen gehen am Abend auf und strahlen tief in die Nacht hinein. Ein Theater (worunter hier Bühnen- und Zuschauerraum zu verstehen sind) bei Tag betrachtet, gleicht einem außer Dienst gestellten, abgeräumten, feines Klitterstaats entkleideten Weihnachtsbaum, der in irgend einer finstern Bodenecke sein Dasein vertrauert. Riesenhaft sich dehnend, schwarz und gähnend, einem ungeheuern aufgesperrten

Rachen gleich, liegt der Zuschauerraum da. Von den Galerien, aus den Logen hängen graue Leinwandtücher nieder, deren Aufgabe es ist, die Samtbrüstungen, die Goldverzierungen, die Schnörkel und Stuckornamente zu schonen. Sie schwingen, von einem leisen Luftzug bewegt, geistesstisch flatternden Fahnen gleich, hin und her. Die Bühne schwimmt in trüb-gelbem Licht; eine Schar Menschen steht oben; blasser, bartlose Gesichter. Und Frauen in dunkeln unfreundlichen Kleidern. Alle halten blauegebundene Rollenhefte in den Händen. Vorn an der Rampe ein kleiner Tisch mit einer kleinen Lampe darauf; an diesem Tisch sitzt der Regisseur. Allerdings nur ganz selten und nur wenige Minuten hinter einander. Meist springt er zwischen den Mimen umher; nimmt einen bei der Hand, stellt einen zweiten neben ihn, holt die Dame aus dem äußersten Winkel nach vorn, hält die andre Dame, die eben durch die linke Tür abgehen will, zurück und schiebt sie nach rechts hinüber; heißt den Souffleur schweigen, den man ja heute noch nicht braucht, brüllt den Inspektor neben sich, weil irgend ein Möbelstück unvollkommen oder gar nicht markiert ist, gibt dem Beleuchter einen Wink . . .

Die Schauspieler erscheinen auf der Arrangierprobe und nur die wenigsten haben eine Ahnung, um was es sich eigentlich handelt. Die meisten von ihnen lernen hier überhaupt erst das Stück kennen. Die Rollen sind gestern ausgeteilt worden und konnten vorerst nur auf die Bogenanzahl hin beurteilt werden. Man weiß gerade, wie die Figur benamset ist, die man darzustellen hat. Nicht mehr. Während der Arrangierprobe wird einem Klarheit über den Inhalt des Stücks; über Wert und Unwert der Rolle. Unter allen, die hier versammelt sind, ist ein einziger gut gelaunt: der die Hauptrolle spielt; der sich nun sicher fühlt in dem Bewußtsein, den ersten Schritt jenem Abend entgegen zu tun, der ihm den sichern Ruhm bringen oder erneuern muß. Es kann natürlich auch eine Dame sein, und die dritte Möglichkeit ist, daß das Stück zwei gute Rollen enthält, so daß zwei Gutgelaunte inmitten Verschlagenheit, Unwirksamkeit und Unmut sich befinden. Alles hält den Kopf gesenkt; die Stimmen haben keine rechte Kraft und auch keinen Glanz. Hier stimmt etwas nicht mit dem Soufflierbuch. Eine Pause entsteht; der Regisseur holt das Buch aus dem Kasten hervor; es wird verglichen und richtig gestellt; dann rollt der Dialog weiter bis zur nächsten Pause. Der Komiker geht inzwischen grollend und schimpfend im Hintergrund auf und ab. Er tritt erst im zweiten Akt auf und ist daher wütend. Ueber die 'Wurzeln', die er zu spielen hat. Er zerknittert die Rolle zwischen wütenden Fingern. „Wozu mir der Direktor eigentlich die Gage zahlt, möcht' ich

wissen . . .? Mich im zweiten Akt auftreten zu lassen . . . So eine Verschwendung . . ."

Der Akt nähert sich seinem Ende; da ist es, als ob sich aller plötzlich eine gewisse Aufmerksamkeit und Straffheit bemächtigt hätte. Erstens ist der Aktschluß wirklich packend, und zweitens sind die Aktschlüsse die Hauptsache. Die müssen stehen; sie sind die eisernen Klammern, die Pfeiler für die übrige Handlung. Wenn einmal die Vorhänge klappen, dann ist man aus dem Größten heraus. Dann kann die Detailarbeit beginnen; das Ziselieren, das Pointieren. Das liegt indes noch in nebelweiter Ferne; jetzt handelt es sich um die Stellungen; um die Auftritte, um die Abgänge. Der Regisseur springt hierhin, dorthin. Er er- sucht eine zarte, blonde, ganz blasse Dame, sich nach vorne zu stellen, zum Regietisch und ihn zu betrachten. Und er spielt den Bart der Dame; ob sie denn auch verstanden habe . . .? Und allmählich weicht die Verschlafenheit aus den Gesichtern; die Bewegungen geschehen mit mehr Glanz, haben die Unfreiheit von vorher verloren. Rollen und Darsteller tasten sich an einander. Beziehungen finden sich. Schauspieler und Partner fühlen, wie sie allmählich mit einander verwachsen. Der Komiker weiß längst, daß seine Rolle ausgezeichnet ist; gerade der Umstand, daß er erst im zweiten Akt kommen darf, ist für ihn ein ungeheurer Vorteil. Die andern sind überhaupt nur dazu da, um ihn vorzubereiten. Er schöpft dann den Schaum ab; ganz einfach. Er weiß das sehr gut, denn er ist ein alter Schauspieler mit jahrelanger Routine. Und gerade darum zeigt er den andern nichts von dieser seiner Wandlung, sondern spielt den Mürrischen, Unzufriedenen, wie vorher.

Rastlos ist der Regisseur am Werk; in der einen Hand hält er das Buch, die andre gestikuliert heftig. Er spricht mit dem Darsteller gleichzeitig dessen Satz, jagt ihn in ein andres, eiligeres Tempo hinein, reißt dadurch die Partnerin mit, zieht sich plötzlich in sein Regie-Gäßchen zurück, verharrt dort lautlos lauschend, während die beiden, nahe beisammen, wie von einem plötzlichen Feuer beseelt, agieren. Und aus übereinandergetürmten Balken, aus rohen, unbehauenen Quadern, aus Staub, Schutt und Mauerwerk steigt plötzlich in reinen Linien die Architektur einer einzigen Szene. Ein Bild, ungefähr das richtige, nicht arg verzeichnete Bild. Der Regisseur applaudiert und sehnt den Tag herbei, da das Anliß des Ganzen so blicken wird. Aber wie weit ist es noch bis dahin: welche Fülle von Arbeit, Mühsal, Geduld, Verzweiflung, Nervosität, Resignation, Fassung, Hoffnung, Selbstüberwindung und Selbstvertrauen wird bis dahin notwendig sein . . .!

Verband Deutscher Bühnenschriftsteller

Gegen Julius Bab / von Max Epstein

Fritz Friedmann, der einst in Berlin ein berühmter Verteidiger war und jetzt seit vielen Jahren in Paris lebt, hat vor einigen Wochen ein ausgezeichnetes kleines Buch über Deutschland und Frankreich veröffentlicht. In dieser Schrift weist er nach, daß die beiden großen Kulturnationen nicht zusammenkommen können, weil die Deutschen sich im Auslande oft falsch geben, und weil die Franzosen ihre eigene Heimat so lieben, daß sie sich nicht die Mühe machen, das Nachbarvolk in seinem eigenen Bereich kennen zu lernen.

An die Ausführungen dieser Schrift wurde ich erinnert, als ich in jener vielbesprochenen Nummer der „Schaubühne“, die über den neuen Sudermann berichtet hat, den Artikel von Julius Bab über den angeblichen Gerichtstag der deutschen Bühnenschriftsteller fand. Da ich nicht Mitglied dieser Gesellschaft bin und auch mit der Vertriebsstelle geschäftlich nichts zu tun habe, so nahm ich die Mitteilungen Babs als unbefangener Leser und als objektiver Beurteiler dieser Fragen auf. Als solcher aber konnte und kann ich sie nur bedauern.

Mit Julius Bab stehe ich auf dem Standpunkt, daß der Beschluß des Dramatikerverbandes über die Auslieferung seiner Mitglieder an die Filmfabriken ein Unglück ist. Aber derartige Meinungsverschiedenheiten müssen in der Form ausgetragen werden, welche Höflichkeit, Gesetz, Statut und die Sachlichkeit der Kritik vorschreiben. Schließlich ist ja auch Julius Bab nur einer von vielen, obzwar nicht von sehr vielen; und jeder Kämpfer von Geschma und Bildung muß sich mit Ruhe in das Unvermeidliche fügen, wenn er von einer größern Zahl von Berufsgenossen überstimmt wird. Besonders aber einem Manne, der auf die Form in der Kunst so viel hält, sollten heftige Verstöße gegen die äußere Form im geschäftlich-literarischen Verkehr nicht unterlaufen. Wenn er nun aber schon in einer Aufwallung von Temperament einen solchen Verstoß einmal begeht, dann sollte er es bei dem einen bewenden lassen.

Der Verband der Bühnenschriftsteller hatte seine Mitglieder, zu denen Bab zählt, durch ein Rundschreiben von dem beabsichtigten Abkommen mit den Filmunternehmungen verständigt und um Meinungsäußerungen gebeten. Er hatte auch den geplanten Vertrag in der Generalversammlung zur ordnungsmäßigen Abstimmung gebracht. Gegen die Loyalität dieses Vorgehens ist nichts einzuwenden. Bab hatte sich weder vorher noch in der Versammlung erklärt, sondern einfach einen geharnischten Artikel voll persönlicher Bemerkungen gegen den Verband, dessen Mitglied er war, in der „Gegenwart“ veröffentlicht. Hierauf erhielt er vom Verband Deutscher Bühnenschriftsteller eine Zuschrift, worin ihm vorgeworfen wurde, daß er keinerlei Widerspruch geäußert habe, solange dazu Zeit war, und daß er in seinem Artikel die Verbandsgenossen durch beleidigende Wendungen herabgesetzt habe. Man ersuche ihn deshalb um ein unzweideutiges Wort der Entschuldigung oder um die Ermächtigung, seinen Namen aus der Liste der „genossenschaftlichen Dramatiker“ zu streichen. Was Bab ihnen darauf brieflich geantwortet hat, wissen die Leser der „Schaubühne“ vielleicht noch aus seinem Artikel.

Ohne Frage sind die Dramatiker formell in ihrem Recht, und es war gar kein Gerichtstag, den sie über Bab abhalten wollten, wenn sie ihm bei seiner Kampfweise ein Austrittsgesuch nahe legten. Es war aber ebenso unfraglich verfehlt von Bab, nun nachträglich den Verband nochmals anzureißen. In jenem Artikel der „Schaubühne“ setzt Bab aus-

einander, daß er das nicht eben von vielen gepflegte Geschäft betreibe, ungespielte und vornehmlich ungedruckte junge Talente zu finden und durch öffentliche Anzeige zu fördern. Ich habe nie bezweifelt, daß Bab ein ebenso ehrlicher wie feiner Kunstfreund ist, dem an seinen Ideen im Innersten gelegen ist, und der schon vieles Gute zustande gebracht hat. Aber ich kann nicht zugeben, daß er seinem Beruf nach auch nur zu einem ganz kleinen Teil in der Lage ist, auf seinem Wege wirklich einen Erfolg zu haben. Die dramatische Produktion ist ungeheuer, und wer sie einigermaßen übersehen will, muß sämtliche Einwendungen kennen lernen, die bei den zahlreichen Theatern und bei den ebenso zahlreichen Verlagsanstalten erfolgen. Das könnte Bab von seiner eigenen dramatischen und theaterpraktischen Tätigkeit her wissen, und er müßte deshalb seine Angriffe wesentlich beschränken. Wenn aber auch er sich noch nicht einmal die Mühe gegeben hat, festzustellen, daß mein Kollege Wenzel Goldbaum, der Syndikus des Dramatiker-Verbands, schon mehrere dramatische Werke verfaßt hat und wiederholt aufgeführt worden ist, so ist das ein neuer Beweis von der Unvollkommenheit alles Menschlichen. Ich will über die Qualität dieser Stücke nichts sagen, und vielleicht hat Bab auch in diesem Fall eine andre Meinung als ich. Aber wer glaubt, daß es sein innerer Beruf ist, unaufgeführte und ungedruckte Dramatiker von Talent zu suchen, der sollte vor allem die aufgeführten und gedruckten kennen.

Julius Bab verstehe mich nicht falsch. Ich will nicht etwa für den Dramatiker Goldbaum eintreten, der es wahrscheinlich garnicht nötig hat, sondern ich will nur seinem Angreifer zu Gemüte führen, wie begrenzt der Gesichtskreis des einzelnen naturgemäß ist, und daß man nicht immer von seiner eigenen Gottähnlichkeit ausgehen kann, sondern auch die Meinungen andrer gelten lassen muß. Ist man ordnungsgemäß überstimmt worden, so treibe man keine Obstruktion, die für das geistige Leben niemals förderlich ist, sondern kämpfe mit denjenigen Mächten, welche die allgemeine Rechtsordnung und der Gesellschaftsvertrag, dem wir uns unterworfen haben, zulassen.

Für Max Epstein / von Julius Bab

Max Epstein sagt: Der Kinematographen-Kompromiß der Dramatiker ist eine schwere Schädigung für die dramatische Kunst in Deutschland — und ich bin seiner Meinung.

Max Epstein sagt: ich sei ein Mann von ernstem Anteil für die dramatische Kunst in Deutschland — und ich bin wieder seiner Meinung.

Max Epstein sagt: ich dürfe deshalb eine Organisation, die das Interesse der dramatischen Kunst in Deutschland fördert, nicht schädigen — und ich bin zum dritten Mal seiner Meinung.

Wenn ich also von einigem Falschen, aber gar nicht zur Sache Gehörigen, was er über die Möglichkeit der Talententdeckung sagt, absehe, so bin ich in allem Wesentlichen seiner Meinung.

Unsre kleine Differenz besteht darin, daß er offenbar den Verband Deutscher Bühnenschriftsteller noch für eine das Interesse der dramatischen Kunst fördernde Gesellschaft hält, während ich erkannt habe, daß dies lediglich ein Trust der Lantienenbezieher ist, dessen Interessen teils neben, teils entgegen dem künstlerischen verlaufen. Deshalb ist, diesen Verband von innen im kunstfreundlichen Sinne zu reformieren, keine Möglichkeit — ihn von außen her zu kritisieren, für jeden Dramaturgen von Beruf eine Notwendigkeit. Solche Kritik 'Obstruktion' zu nennen, ist nicht richtig; und zu behaupten, ich hätte sie in irgendwie tadelnswerter Form geübt: das ist ein Einfall, der mich beinahe hindern könnte, voll und ganz für Max Epstein zu sein.

Duvertüre / von Kurt Tucholsky

Das Haus hatte sich verdunkelt. Lautlose Stille; bis in die entferntesten Winkel hörte man das Anschlagen des Kapellmeisterstabes. Nun setzten die Geigen ein — vierstimmig schleuderten sie übermütig die lustige Anfangsfanfare in den Saal. Lang hielten sie sie aus; dann kam das Fagott und streifte schelmisch undeutlich, als wüßte es nicht, wie man ihn tanzen könnte, den Walzer. Ein Kranz von Tönen löste ihn ab: alle aber hatten die süße Heiterkeit und die große Kraft. Die Hörer saßen unruhig auf ihren Sigen; freudig dachten sie an die berühmten Anfangsworte:

„Ein Mädchen, sagst du, Pietro? Ei! Ein Mädchen.“

Alle wußten was kommen würde, kannten dieses süße Spiel der bologneser Liebesgeschichte, die die beiden Paare kreuzweis einander zuführt, umspielt von lustigen Tölpeleien der Zwillinge. Jetzt brachten die Trompeten, übertrieben schmetternd, den Trauermarsch des lebenden Toten — die Hörer schmunzelten, die Kanäle und die engen Brücken, die der Zug mit der schwankenden Bahre passieren mußte, tauchten auf — Pietro, die Signora Eliza Miquaela — alle, alle — und die Melodie sang, während drunten die Celli im Baß wie ein bewegtes Meer den Grundton des Taktes hielten . . .

Und dann geschah das, was bei der Duvertüre dieses göttlichen Lustspiels immer geschieht: ich meine jene berühmte Stelle, die mit dem zweigestrichenen G in den Violinen beginnt und erst endet, wenn die ersten Takte der einzigen Walzermelodie ertönen. Diese Passage hat von jeher eine eigentümliche Wirkung gehabt: die Hörer, schon ein wenig angepannt durch soviel Lustigkeit, sind erstaunt durch den plötzlichen Umschwung, die flagenden Läufe stimmen sie ernst, verlegen sie in unangenehme Lethargie, und ihre Gedanken springen ein wenig ab, weilen fern von dem Spiel . . . Es ist nicht anders zu erklären, als daß der Komponist hier sozusagen spintifert hat und diese Neigung die Hörer eben dazu verleitet.

Der junge Mann saß oben im zweiten Rang und starrte benommen auf den matt erleuchteten Vorhang: die Stelle kam, augenblicks ließ er seine Gedanken spazieren gehen, der Komponist hatte befohlen. Wirre Einfälle und Bilder kamen: die Bar von neulich Nacht . . . Zwei hatten getanzt: sie in rotem Kleid, eine Französin mit habgieriger Männernase — sie hatten getanzt, wie es sonst eigentlich nur in den verbotenen Büchern geschieht — geil, rasend, wollustgeschwängert das Weib; ruhig, ernst, der Mann. Das Monocle im Auge, tanzte sie, indem sie sich an

Rundschau

Carl Clewing

In einem Salonlustspiel Blumen-
thals, in einem Militärschwank
Richard Wilbes hat Clewing sich von
der Anrede „Gnädigste Comtesse“
und „Gnädiges Fräulein“ bis zur
Anrede „Donne“ und „Daisy“ zu
steigern. Das ist der Weg seiner
Schauspielkunst. Sein hohes, helles,
schneidiges Organ durchläuft die
Wärmegrade von 0 bis + 15°. Es
ist kalt offiziell und temperiert
vertraulich. Es gerät auf den Ge-
frierpunkt der Abwehr und taut
auf in Höflichkeit. Es schmettert
wie eine Trompete, die zur Attade
ruft, und ist gedämpft wie ein
Waldborn, das zum Abschied bläst.
Es ist scharf, als ob es einem re-
nommierenden Bonvivant, und sanft,
als ob es einem schüchternen Tanz-
stundenliebhaber gehörte. Befehls-
haberisch zerhackt es die Sätze und
schmilzt ergeben hin. Es festigt
sich politisch reserviert und tropft
von preisgebender Ehrlichkeit. Es
ist sieghaft wie das eines Leutnants
und traurig wie das eines Apo-
thekergehilfen.

Clewing ist Triumphator oder
Hans Taps. Seine Menschen sind
blauäugig und blond. Blauäugig
und blond, wie es Sudermann
versteht: herabbrecherisch, sonnig,
leichtfinnig, frisch und brav.
Don Juans für höhere Töchter.
Scharfe Junker für die bewundern-
den Blide von Berlin G, S und N.
Helden, auch im klassischen Kostüm,
mit eingeklemmtem Monokel. Es
ist eine Schauspielkunst mit aus-
gehängten Schildern. Die Ge-
stalten haben ihr Spruchband im
Mund. Ihre bald zu straffe, bald zu
schlaffe Haltung charakterisiert nicht,
sondern weist hin. Sie bleibt äußer-
liches Unterscheidungsmerkmal.
Die Tonfolge ist zurechtgelegt. Als
Karl der Neunte in Lindners „Blut-

hochzeit“ nimmt Clewing eine mo-
notone, gestohene, lallende Sprech-
weise an, die weder künstlerisch noch
klinisch berechtigt ist. Clewing zeich-
net das Bild eines schwachen, zer-
störten, irren Menschen einzig da-
durch, daß er ihn anders sprechen
läßt als gesunde Menschen. Er setzt
Innatur für eine Abart der Natur.
Wenn aber die Gestalt einfacher
und ohne künstliches Hinauftreiben
zu bewältigen ist, dann legt er
seine Sprache so fest, daß sie von
vornherein fertig erscheint. Sie
bleibt starr und ungelöst. Clewing
reagiert nicht, er spielt am Part-
ner vorbei. Er entwickelt nichts
aus der Situation oder aus der
Stellung zu seinen Gegnern. Er
spielt aus den Zuschauern heraus.
Und selbst wenn er den Ton färbt,
wenn er schattiert und belichtet,
so sind es keine psychologischen,
sondern moralische Nuancen.
Clewing legt in seine Rollen die
sittliche Wertung des Publikums.
Er läßt die Sympathien oder
Antipathien mitzittern, die man
der Gestalt entgegenbringen soll.
Nicht die Rolle, nicht seine eigene
Persönlichkeit bescheinigt Töne und
Gesten: der Parkettbesucher gibt
ihnen Herkunft, Antrieb, Willen,
Berechtigung.

Clewing ist eine Begabung ohne
Wurzel, ohne Legitimierung.
Andre bringen die Ursache zu sei-
nen Wirkungen herbei. Diese an-
dern müssen die Regisseure sein.
Am Königlichen Schauspielhaus
hat Clewing selbstverständlich Be-
deutung. Er gilt aber auch, ohne
daß man ihn mit denen vergleicht,
die unter ihm stehen, wenn man
ihn als schauspielerisches Rohmate-
rial nimmt. Der Regisseur muß Cle-
wings Sprache kneten und formen.
Er muß seine Rede lockern, aus
der Szene entwickeln und auf
einen psychologischen Tonfall brin-

gen. Er muß seine Glieder aus ihrer Haltung, aus ihrem äußerlichen Stellungswechsel befreien und sie zu Gesten zwingen, die zu dem Wort in Beziehung stehen. Daß das ohne Gewaltjamkeit möglich ist, hat Vernauer am Berliner Theater bewiesen. Die Auswahl der Mittel war so geschickt aus ihren Bedingungen genommen, das aufgestörte Material so lückenlos wieder verdichtet, daß man Zusammenstellung für Gestaltung, Geschlossenheit für innere Wahrscheinlichkeit halten konnte. Glewing ist ein Regieschauspieler. Der richtige Mann kann ihn zu einer Persönlichkeit stempeln. Und diesen Stempel kann ihm das richtige Repertoire bewahren: zupassende Schauspiele und Lustspiele, Stücke mit Szenen, Abgängen und Effekten.

Herbert Jhering

Marx's großes Herz

Korff Holm eifert im Bau der Handlung und der Charaktere, also in dem, was im Schwanke immer mehr oder minder grobdrähtig bleiben muß, den allerältesten Vorbildern nach und geht, an dem Halbgott Blumenthal vorbei, bis zu den Göttern Kokebue und Benedig zurück. Wie diese, läßt er Generale für ihre Söhne um die Hand einer Schwiegertochter werben, läßt er poesieumflossene Badische ihre Mutter anschwärmen und poesieverlassene Söhne diese selbe Mutter mit Mahnungen verfolgen. Das ist der Schwankestil von ehedem. Sinegen schreibt Holm einen gepflegten, witzigen Dialog von vollendet unsentimentaler Haltung, die ganz und gar von heute ist. Daß allerdings, was aus der Naivität der Handlung und Charaktere und aus dem Raffinement des Dialogs entsteht, sich Lustspiel nennt, ist schmerzlich. 'Marx's großes Herz' ist natürlich nur ein Schwanke wie viele andre, aber einer mit ein paar sehr witzigen Szenen und ziemlich vielen sehr witzigen Aperçus. Auf Marx's großes Herz

kommt's wenig an. Die Dame, die nicht alt werden und nicht zu lieben aufhören will, zieht schließlich doch mit ihrem Mann aufs Land und läßt Jugend und Liebe in München zurück. Wenn dies am Schlusse des dritten Aktes geschieht, bleibt jedes Auge trocken — ein Verdienst Holms, der selbst hier, wo der Familie Sekatomben (von Liebhabern) geopfert werden, keine Rührung aufkommen läßt. Nur die Witze werden bei ihm an solchen gefährlichen Stellen etwas matter und selbstgefälliger.

Die Uraufführung im Neuen Theater zu Frankfurt am Main hatte bedeutenden Erfolg. Marietta Olsh als Marx und Hans Schwarke als ein seit zwanzig Jahren von ihr betrogener Liebhaber verdienten diesen Erfolg mit, das übrige Ensemble nicht.

Hermann Sinsheimer

Klein-Eisen

Eugen Albu verlegt absichtsvoll sein Mittelstandesdrama 'Klein-Eisen' — das der münchener Neue Verein mit Mitgliedern der Hofbühne im Schauspielhaus als Uraufführung herausbrachte — in die neunziger Jahre. Seinem ganzen Zuschnitt nach gehört dieses Zustands- und Milieustück einer Gattung an, die als solche vor fünfundsiebenzig Jahren in der Epoche der Stagnation reformierend wirkte, heute aber als 'überwunden' bezeichnet werden kann. Abgesehen von der technischen Schwerfälligkeit, durch die Albu zu keiner gradlinigen und durchsichtigen Szenenführung gelangen konnte, hält es schwer, dem vom Autor ungelöst gelassenen Judenproblem Interesse entgegenzubringen. Es sind wirklich keine Prachtexemplare der 'Rasse', die uns im Hause des Klein- und Großeisenhändlers Karl Hellwig begegnen. So verschieden sie die Last ihres Judentums tragen: in der Haltlosigkeit dem Leben gegenüber sind sie eines Schlages. Albu stellt Ferdinand Geld und den praktischen Arzt Max Hartwich

als Antagonisten gegen einander. Beide stehen Karl Hellwig nahe. Hartwich ist der behandelnde Arzt von Karl Hellwigs Schwiegertochter und Ferdinand Helbs Schwester. Der leichtsinnige Sohn Alfred Hellwig will sich von seiner hysterischen Frau losmachen, um besser mit der Schauspielerin Karstens liebeln zu können. Hartwich wiederum spekuliert auf Karl Hellwigs Tochter und auf eine Kompagnieschaft mit dem Klein-Eisen-Händler — die ihm lukrativer erscheint als seine ärztliche Praxis. Diesem unsaubern Komplott stellt sich Ferdinand Held in den Weg. Um seine Schwester Thea vor dem Irrenhaus zu schützen, entlarvt er Hartwich. Dieser ehemalige Studiengenosse Helbs ist ein Jude und unter seinem germanisch klingenden Namen verbirgt sich — Max Levin. Ein Renkontre der beiden Studiengenossen im Tiergarten führt zu einer regelrechten Prügelei, die mit einer Niederlage Helbs endet. Später aber versöhnen sich die Gegner. Der junge Held hat Hartwigs Gewissen geweckt: er bekennt sich wieder zum Stamme der Levins.

Das krankhaft zerrissene Gemüt Ferdinand Helbs nach außen zu projizieren, ist für Albu eine Hauptaufgabe. Aus den Erfahrungen seiner Jugend und zufolge trauriger Familienverhältnisse (sein Vater wurde durch Denunziation aus der Klein-Eisen-Firma hinausbugliert und endete durch Selbstmord) wird Ferdinand Held ein Märtyrer seines Glaubens. In ihm sucht Albu den Typus des Juden nachzuziehen, der sich heraushehnt und doch innerlich hundertfach mit dem Judentum verwachsen bleibt. Den Todesstoß empfängt der auf dem Krankenlager noch nicht Genesene durch die Schauspielerin Karstens, in der er das Ideale, das Reine, das Deutsche angeschwärmt hat. Sie gesteht, daß ihre Blondheit Täuschung, daß auch sie Eine — sei.

In der unendlich triefenden

Sentimentalität Ferdinand Helbs drückt sich immerhin eigenes Erlebnis aus. Man kann weiter für Albu anführen, daß er zur Charakteristik des Klein-Eisen-Händlers Hellwig und seines Milieus einige humorvollere Nuancen findet.

Darstellerisch auf der Höhe zeigte sich Basil als alter Hellwig, überraschend talentvoll der junge Ferdinand Alten, der dem triefenden Held ein erträgliches Gesicht gab. Alfred Mayer

Grüne Ostern

Das Stück spielt im Jahre 1813, zu Breslau. Aha! Wer jetzt noch nicht weiß, was in diesem Stück steht, dem ist nicht zu helfen. Geschrieben hat es Heinrich Lee, der Städtebilder-Lee. Auf Städtebilderle wird man als Zugabe rechnen.

Man lasse trotzdem den Mut nicht sinken. Es hätte noch viel, viel schlimmer sein können. Die Welschen könnten noch ärgere, zähnefletschende Unholde, die Preussens noch edlere Tugendbolde geworden sein. Es ließen sich, da es sich um das ganze Breslau handelt, noch mehr Verlobungen zum Schluß für möglich halten. Aber für die mangelnde Anzahl der Pärchen, die hier als so stil-echt empfunden worden wären, entschädigt diese eine im Angesicht des Todes und der Gartenlaube zum guten Beschluß geführte, romantische Liebesgeschichte, die auch heute, nach genau hundert Jahren, keine deutsche Tante ohne Zerknirschung und Tränengüssen wird vernehmen können. Und obwohl diese eine herztäufige Soldatenamour schon genügen könnte, uns bis zum nächsten Jubiläum von der Existenz tugendtriefender Menschen hinreichend zu überzeugen, kommen in diesem Stück des freundlichen Herrn Lee auch sonst noch genug Personen vor, deren Anblick uns jenen Optimismus und jenen Glauben an das Gute im Menschen wiedergibt, der

uns seit dem Besuch der letzten Theatervorstellung im Jünglingsverein oder im Theaterbund 'Großsinn' abhandeln zu kommen drohte. Will man sonst über das Stück streiten, so kommt es nur auf die Prädikate 'geschickt' oder 'ungeschickt' an, und da möchte ich für das erste plädieren.

Uebrigens: warum der Titel 'Grüne Ostern'? Man erfährt es schon im ersten Akt. Da gehen die Breslauer ans Fenster (es ist Januar), sehen, wie es draußen schneit, und schreien, je nach ihrem Temperament und ihrer Stimmhöhe, mehr oder minder verzückt: "Weiße Weihnachten, Grüne Ostern, Auferstehung!!!" Da sie damit nicht nur Ostern, sondern die ganze Auferstehung von 1813 bedeutungsvoll Weissagen wollen, ist es unsre Pflicht, fünf Akte lang auszuharren und zu warten, ob ihre Prophezeiung in Erfüllung geht. Und wirklich — sie geht in Erfüllung. Ja, die Breslauer . . . selbst die Kölner staunten.

Heinz Stolz

Aus Menschenliebe

müssen doch ein paar von den Gedanken hier abgedruckt werden, die Alfred Holzbock am Morgen des sechzehnten Januar im Berliner Lokalanzeiger über 'Obdachlose Dramatiker' äußern zu sollen geglaubt hat.

— — — — —
— — Die Flucht Sudermanns ins Deutsche Schauspielhaus gibt zu mancherlei Bedenken Anlaß. Ein Theater, das schon wegen der Art seines Willetvertriebs nicht als ein erstklassiges bezeichnet werden kann, ist für einen Dramatiker von der Stellung Hermann Sudermanns wohl nur die letzte Zufluchtsstätte. Die Qualitäten des neuen Schauspiels . . . sind völlig gleichgültig für die Tatsache, daß ein Hermann Sudermann, um dessen neue Schöpfungen sich ehemals unsere Bühnenleiter zu reißen pflegten, gezwungen ist,

einem Theater vom Rang des Deutschen Schauspielhauses eine Uraufführung anzuvertrauen. . . . Es wird hierdurch bewiesen, daß in der Reichshauptstadt trotz der anscheinenden Überfülle von Theatern doch eins noch fehlt. . . . Das neue Komödienhaus wollte diese Lücke ausfüllen, es sollte eine Stätte werden für jene Dramatiker, die nicht lediglich für Literatur schaffen, die echte und rechte Theaterstücke für das große Publikum schreiben, das seine Billets bezahlt, im Theater Amusement und Spannung sucht. . . . Die Abgegrenztheit des Repertoires einzelner Schauspielbühnen, durch welche ihre Sonderart charakterisiert werden soll, bewirkt einen Ausschluß von Werken selbst erfolgreichster Autoren. So ist, zum Beispiel, im Lessingtheater in den neun Jahren der Brahmischen Direktion nicht an einem einzigen Abend ein Lustspiel von Oscar Blumenthal zur Aufführung gelangt, trotzdem der Autor in dem von ihm begründeten und geleiteten Hause, dessen Mitbesitzer er heute noch ist, die stärksten Erfolge errungen hat. . . . Oscar Blumenthal hat ein würdiges Heim im königlichen Schauspielhaus gefunden, das auch den romantischen Dramen Sudermanns, 'Strandkinder' und 'Der Bettler von Syrakus', die Pforten öffnete. . . . Aber wo sind die Theater, die vornehmen Theater, die heute, wie das ehemals der Fall war. . . . das Unterhaltungsstück meisterhaft in Szene setzen, das Unterhaltungsstück, das auch seine Berechtigung, sein Publikum hat?! Hand aufs Herz! Hermann Sudermann, Oscar Blumenthal, Paul Lindau, Ludwig Fulda, Otto Ernst, Gustav Kadelburg, Richard Skowronnek, Rudolf Presser und Franz von Schönthan, wo findet ihr heute in Berlin trotz eures Rufs, trotz eurer Erfolge eine erste Privatbühne, die ihr mit Sicherheit als eine Pflegestätte der unterhalt-

samen Kinder eurer Muse betrachten könnt? . . . Wie von beteiligter Seite versichert wird, soll eine solche entstehen . . . Eltwinski will das Theater des Westens zum Unterhaltungstheater umgestalten, und zwar vom ersten September 1914 an. Bis dahin sind noch mehr als eineinhalb Jahre, und bis dahin wird noch mancher Autor, dessen Werke sonst von Berlin aus ihren fröhlichen Siegeszug unternahmen, hier obdachlos bleiben."

Königliches Schauspielhaus

Das Repertoire von elf Januartagen:

17. Der Austausch-Deutnant
18. Der große König
19. Die glückliche Hand
20. Der Austausch-Deutnant
21. Die Journalisten
22. 1812
23. Der Austausch-Deutnant
24. Der große König
25. Wieselchen
26. Der Austausch-Deutnant
27. Wieselchen

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Dosie Koffler: Njola, Vieraktiges Drama. (Eduard Bloch.)

Leopold Maas: Erika, Operette, Text von Richard Kessler. (Deutscher Theaterverlag).

Annahmen

Robert Sander: Anstandsvisite, Dreiaktiges Stüchl. Königsberg, Stadtth. (V D B).

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

11. 1. Kurt Höfel: Wieland der Schmied, Dreiaktiges Musikdrama. Charlottenburg, Deutsches Opernh.

Heinrich Lee: Grüne Ostern, Schspl. Köln, Stadtth.

Giesfried Niklas-Kempner: Der heilige Antonius, Dreiaktige Burlesk-Operette, Text von Bruno Deder und Robert Pohl. Berlin, Montis Operettenth.

15. 1. Walter Luz: Andreas Hofer, Fünfstückiges Drama. Stuttgart, Hofth.

Walter Ziersch: Eisen, Dreiaktiges Drama. München, Residenzth.

16. 1. Paul Felner: Der Ehekünftler, Dreiaktige Komödie. Wilhelmshaven, Wilhelmth. (Arion).

17. 1. Leo Fall: Die Studentengräfin, Operette. Berlin, Th. am Nollendorfsplatz.

18. 1. Gustav Trensen: Sönke Erichsen, Drama. Hamburg, Thaliath.

2) von überjetzten Werken
Mouéeh-Con und Nancey: Wenn Frauen reisen . . . , Vieraktiges Schspl. Berlin, Trianonth.

Dario Nicodemi: Die goldene Geliebte, Dreiaktiges Schspl. Wiesbaden, Residenzth.

Arthur Binero: Das Mädel ohne Heiligenschein., Schauspiel, deutsch von Felix Semon. Mainz, Stadtth.

Etienne Ren: Schöne Frauen, Dreiaktiges Stüchl. Berlin, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

M. Jandolo: Goete in Rom, Schspl. Rom, Argentinath.

Jubiläen

Professor Bernhardt: 50, Berlin, Kleines Th.

Neue Bücher

M. Vienenstod: Zur Theorie des modernen Dramas. 1. Henri

Nbrens Kunstanschauungen. Leipzig, Kenien-Verlag. 244 S. M. 4.—

Das Theater in der Sonne des Humors. Weitere Bilder aus Bühnenwelt und Bühnengeschichte. Gesammelt und herausgegeben von Wilhelm Ahrens. Berlin, Hermann Cad. 317 S. M. 5.20,

Fritz Strich: Schiller, sein Leben und sein Werk. Leipzig, Tempelverlag, 481 S. M. 3.—

Die Presse

1. Rössische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Etienne Rey: Schöne Frauen, Lustspiel in drei Akten. Kammerspiele.

1. Das Publikum dankte für die leicht dahinschwebenden Scherze, die eine Zeitlang ihre Geltung behaupten dürften.

2. Die nette Bagatelle machte einen leidlich muntern Eindruck. Es steckt manche anspruchslos vorgetragene Wahrheit darin.

3. Ein nicht ohne Langeweile lustiges Spiel.

4. Man darf die Komödie zwar durchaus nicht als ein gutes oder auch nur durchweg unterhaltendes Lustspiel, wohl aber als eine Talentprobe annehmen, an der nur der Mangel jeglicher Empfindungsfracht bedenklich erscheint.

5. Rey hat die ganze französische Liebesdramatik in sich, ist wie ein Schwamm voll davon und wird sie nun wohl in vielen Stücken ausprudeln.

*

II. Hermann Bahr: Das Prinzip, Lustspiel in drei Akten. Lessingtheater.

1. Bahr fand den Stoff einer echten Komödie, machte daraus eine Posse, verband beides obenhin durch Witze, die keines Geistes nicht unwürdig sind. Aber das

Ganze bleibt unbehaglich und etwas unbeträchtlich.

2. Mir wird nicht angenehm zumute, wenn ich dabei das satte Lachen eines bourgeois Premierenpublikums höre, um so weniger, als ich, wie jeder, weiß, daß Bahr ganz anders über solche Themata reden kann.

3. Aller Geist, ohne den es bei Bahr doch nicht abgeht, war ein Vorwand. Die Hauptsache blieb: Er genierte sich nicht.

4. Man kann sich mit diesem Lustspiel nur befremden, wenn man ihm alle Rechte eines struppelosen Schwanks zugesteht.

5. Am tragikomischen Kern wird vorbeispaziert, und niemand ist froher darüber als Bahr, der gar nichts wollte als ein heiteres Spiel schreiben.

*

III. Mouéç-Eon und Rancey: Wenn Frauen reisen. . ., Lustspiel in vier Akten. Trianontheater.

1. Ein pikantes Stückchen, das durch überraschende Situationen und hübsche kleine Worte wirkt.

2. Den Berlinern wäre nichts verloren gegangen, wenn die paar netten Frauen, die die Verfasser gezeichnet haben, nicht nach Deutschland gereist wären.

3. Das Stück ist frech und lustig, und wenn man auch nicht in der besten Gesellschaft ist, so ist man doch in der unterhaltendsten.

4. Ein Lustspiel, das man wohlwollender Weise doch wohl lieber als Schwanf bezeichnet.

5. Vielen der sonst amüsierten Zuschauer war es offenbar nicht recht, daß der Sünder schließlich zur Strafe nur ein wenig eifersüchtig gemacht wurde. Die ganze Psychologie und Charakteristik, um die es sonst nicht übel bestellt war, geriet durch diesen Gleichgewichtsmangel beträchtlich ins Wanken.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuscripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alberg & Hentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

30. Januar 1913

Nummer 5

Schmidtbonns Zwischenspiele / von Julius Bab

Schmidtbonns Weg zum Drama haben wir hier verfolgt bis zu der letzten bedeutendsten Station, die im 'Zorn des Achilles' gegeben war. Damit war eine wichtige Stufe in der Entwicklung dieses jungen Dichters erreicht, den ich um der Dichtigkeit und Fülle seiner künstlerischen Anschauungen willen, um der sinnlichen Reinheit und kriegerischen Kraft seines Temperaments willen nach wie vor zu den besten Hoffnungen des jungen deutschen Dramas zählen will. Der Vers, der eigene, blutvoll pochende freie Rhythmus, der sich schon im 'Grafen von Gleichen' gebildet hatte, war hier vollendet, und obwohl die Liebe des Dichters noch mit romantischer Schwärmerei am Zorn des einsamen, stolzen, welttrozigen Helden hing, gab sich doch in der Gestaltung und Führung der Masse ein Gegengefühl kund, das reineres dramatisches Gleichgewicht, tiefere tragische Einsicht zu verheißen schien.

Kurz vor, mit und nach diesem groß angelegten dramatischen Wurf sind aber andre Werke Schmidtbonns erschienen, deren Bedeutung für diesen bedeutamen jungen Dramatiker hier einmal im Zusammenhang betrachtet werden muß. Es sind nicht eigentlich neue Stationen auf seinem Wege. Es sind keine Würfe, in denen es ums Letzte, ums Ganze, ums Große geht: es sind genußvolle kleine Seitenpfade, Erholungsarbeiten, Zwischenspiele; es sind, um eine Wendung des Dichters selbst zu gebrauchen, Sonaten, wie sie der Musiker wohl zwischen den großen symphonischen Dichtungen schreibt. Dennoch sind sie der Betrachtung wert, weil sie nicht nur einen lebenswürdigen, wohl zu hegenden Besitz unsrer aktuellen Bühne bedeuten, sondern auch als Entzaltungen und Befestigungen der Eigenart dieses Wilhelm Schmidtbonn unser Interesse verlangen.

Am ehesten einen dramatischen Akzent hat von diesen Spielen noch das vom Himmel in die Hände der berliner Premierenmeute

gefallene Kind. Diese Tragikomödie mit dem etwas zu plakatartigen Titel: 'Hilf! ein Kind ist vom Himmel gefallen' stellt Schmidtbonn's alten Lieblingskontrast auf: die Fahrenden, die Schweißenden, die Ausgestoßenen kommen in eine höchst folgenreichere Berührung mit den Gesättigten, den Wohlgeordneten, den Bürgern. Ein junger Vagabund hat beim Einbruch statt alles Goldes das Mädchen des reichen Mannes genommen, und, statt zu rauben, sehr unerwünschte Gabe, nämlich ein uneheliches Kind ins Bürgerhaus gebracht. Der verzweifelte Vater hat keinen andern Gedanken, als alles zu verbergen und zuzudecken. Die Tochter aber, die junge Mutter, gibt ihr Kind nicht her, sie sucht sich den Vater des Kindes auf und gewinnt sich den jungen, romantischen Strolch für ein arbeits- und sinnvolles Leben. Das Außerordentliche, das Romanhafte dieses Motivs ist sehr glücklich dadurch überwunden, daß das Ganze auf eine zeitlos phantastische Höhe des Tons gehoben, daß Klang und Farbe eines Märchens gewonnen ist. Ein modernes Märchen, dessen schwärmerischer Flug doch unjre grimmigsten Gegenwartswahrheiten streift. Nie habe ich die Menschlichkeit Wilhelm Schmidtbonn's wahrhafter, tiefer, geistiger empfunden als in dem sachlichen Mut jener Schlußwendung, da der junge Vagabund dem reichen Schwiegervater-wider-Willen, Geld abverlangt, weil er und das Mädchen nicht anders ein ordentliches Leben anfangen und behaupten können: „Ich weiß, es hörte sich großartiger an, ein andrer würde sagen: kein Geld, diese ist mir genug. Ich will mich nicht anders machen, als ich bin. Diese und das Geld. Anders will ich nicht. Anders kann ich nicht. Alter, ich bin ein Kind gewesen. Nicht wetten, spielen, rennen will ich mehr. Gib Geld, dann will ich allen Dreck von mir werfen. Dann will ich dir zeigen, daß ich auch noch was wert bin — dir und dieser hier. Gib Geld — dann will ich irgend etwas anfangen, die Kraft an irgend ein Ding hängen.“ Als bald nach dieser Stelle, in dem schlecht veränderten Text der berliner Uraufführung, das Mädchen aussprach: „Er ist doch ein edler Mensch“, da brach der Premierenpöbel in ein Hohn Gelächter aus. Das muß aufgezeichnet, das soll nicht vergessen werden. Die Aufführung war damals, trotz schauspielerisch guten Einzelleistungen, abscheulich: sie zerstörte die Musik, das Märchenleben des Stücks bis in den Kern. Das erklärt den Mißerfolg im ganzen; aber nichts entschuldigt die 'idealistische' Roheit dieses speziellen Falls: Ein Publikum von der Effekten- und von der Kunstbörse, das außerhalb des Theaters ausschließlich für die Gelegenheiten, Geld zu verdienen und Geld genußvoll auszugeben, Interesse hat, befundet höhnische Verachtung, wenn ihm auf dem Theater zugemutet wird, jemand für

einen edlen Menschen zu halten, obwohl er weiß und ausspricht, daß ein anständiges Leben ohne Geld durchaus nicht mehr möglich ist. Ein Held auf der Bühne hat von den schönen Ideen zu leben, für welche die Herrschaften im Parkett keine Zeit haben. Sonst ist er eben ein Lump. So weit haben wirs, dreißig Jahre nach Ibsen, mit dem Sinn für innere Wahrheit gebracht im Berliner Theaterpublikum. Daß der Dichter sich von dieser seelenlosen Philisterromanik so weit beirren ließ, für eine wiener Aufführung seinen in ehrlich kräftiger Menschlichkeit aufstrebenden Bagabunden zu einem wirklichen Lumpen umzuarbeiten, der Geld erpreßt, ohne das Mädchen abzieht und allen guten Bürgern recht gibt: das hat mich geradezu entsetzt. Der ganze ethische Wert und die ganze dramatische Kraft des Spiels lag ja in der unverdorbenen Menschlichkeit und dem sieghaften Menschenrecht des jungen Landstreichers, dem zur Tugend nichts als Geld fehlt, und der es in der Märchenfügung dieses Gedichtes auch erhält. Diesen innersten Sinn des Stückes um eines Bühnenerfolges willen zu tilgen, war weder erlaubt noch nötig, denn es scheint mir ganz sicher, daß dieses schöne, reine und starke Spiel, so wie es ist, in einer einigermaßen stilvollen Aufführung, vor einem einigermaßen anständigen Publikum noch einmal fröhliche Auferstehung feiern wird.

Von minderm Gewicht als dies aus tiefer Menschlichkeit geholt Märchenpiel sind die vier einaktigen Schwänke, die Schmidtbonn unter dem Titel 'Der spielende Gros' herausgegeben hat. Aber im Charakterbilde des Dichters sind diese liebenswürdig spielerischen Gelegenheitsarbeiten auch nicht bedeutungslos. Schmidtbonns beste Dichterkraft ist verknüpft mit einer Sinnlichkeit, wie sie so gradlinig, gesund und unerjroffen, so poetisch sachlich in unsrer Zeit nur wenige Menschen besitzen und sehr wenige nur bekennen. Daß in dieser unbefangenen und selbstverständlichen Sinnlichkeit eine Kraft steckt, mit der ein Dichter griechische Menschen aufstehen und wandeln lassen kann, mit der sich erotische Kämpfe und Spiele in klassischer Reinheit gestalten lassen: das war schon an einigen außerordentlich geglückten Szenen im 'Born des Achilles' zu spüren. Und in diesen griechischen Liebesidyllen übt sich spielend und entfaltet sich nun diese Kraft, die beim großen Wurf dem Dichter Schmidtbonn noch einmal wertvollste Dienste tun wird. Alle leicht, sind die vier Schwänke doch von verschiedenem Gewicht. Fast nichts als eine lustig gezogene Arabeske ist 'Der junge Achilles', der in Mädchenkleidern unter den Schülerinnen lebt, durch die Liebe entdeckt wird und Abschied nimmt. Ein Boulevard-Motiv, das unschuldig und heiter in der frischen Luft der Schmidtbonnschen Sinnlichkeit wirkt. Eine Nuance pikanter bleibt doch seine

„Selena im Bade“, die erst durch die leidenschaftliche Neugier, mit der Greis und Jüngling durch die Planken spähen, das Gefühl und den Stolz ihrer Schönheit gewinnt. Der Dichter läßt nicht ganz legitimer Weise das Szenchen dadurch an Gewicht gewinnen, daß der spähende Jüngling Paris heißt. Aber die versöhnende Naivität, das stets respektvolle Naturgefühl, womit hier selbst die Begierde des Alten nobilitiert wird, ist das künstlerisch Erfreuliche an der Szene. Ein wenig mehr aus der Sphäre des rein Idyllischen tritt „Die Versuchung des Diogenes“, dessen menschenverachtende Naturkraft das Mädchen, das ihn zur Schadenfreude der jungen Geden kirren will, alles Ernstes gewinnt. Und noch stärkern dramatischen Akzent hat das Spiel vom „Pygmalion“. Die alte, vielgewendete Künstlerjabel bekommt hier einen neuen, ingrimmig lustigen Klang. Denn das Werk, das von der Liebe des Künstlers Leben empfangen hat und nun, der Welt überliefert, sich vom Schöpfer weg dem reichen Mäzen zuwendet, verliert wieder sein Leben, da der Bildner ihm seine Liebe entzieht, und der reiche Mann hat doch nichts als einen toten Stein gekauft. Mit dieser tiefsinnigen Parabel von „Künstlers Erdenwallen“, die vielleicht nicht unabhängig, aber auch nicht unwürdig neben der entzückenden Szene Goethes steht, steigt die Reihe der Schmidtbonnischen Idyllen vom körperlichen zum geistigen Gros hinauf, der sein Spiel nicht mehr mit den Zeugnenden, sondern mit den Schaffenden hat.

Als das jüngste der Schmidtbonnischen Zwischenspiele ist jetzt das „Legendenspiel“ erschienen: „Der verlorene Sohn“ (wie alle Dramen des Dichters im Verlag Egon Fleischel & Co.). Der Dichter hat hier aus seinem Jugenddrama von der „Mutter Landstraße“ ein szenisches Oratorium gemacht; mit umgekehrten Ausgang freilich, wie es die alte heilige Parabel von der nie aufhörenden Liebe gebot. Er hat diese Legende nicht, wie der Franzose André Gide in seinem wundervollen Prosagedicht, psychologisch vertieft: er hat sie eher vereinfacht. Er hat sie auf drei volksbuchhaft schlichte Bilder gebracht: der Sohn, der sich, vom **Verführer** gerufen, aus den Armen der zärtlichen Eltern losreißt; der Sohn, der in der Stadt von Ruppelrinnen, Dirnen, Betrügern und treulosen Freunden zugrunde gerichtet, als **Falschspieler** und Bettler ausgetrieben wird; der Sohn, der mit Schwären und Lumpen bedeckt im väterlichen Haus zu den Schweinen einkriecht und, gegen den Zorn aller, von der Liebe des Vaters wieder aufgenommen wird. Diese Szenen, die immerfort in mächtige, chorartige Ensembles münden, sollen in der Arena gespielt werden und sind offenbar gleich für die Frestowirkung solches Festspiels geschaffen. Am Zorn des Achilles

schon war es zu merken, daß die Regiekunft Max Reinhardt's ganz unmittelbar auf diesen Dichter gewirkt hat, und hier, wo es sich nun weniger um die dramatische Ausstragung psychologischer Gegensätze als um den szenisch sinnlichen Ausdruck gewisser Elementarempfindungen handelt, ist dieser Einfluß natürlich noch deutlicher und noch vorteilhafter. Am Schluß, da alle gesprochen haben und nun auf den immer noch schweigenden Vater blicken, der sein Gesicht verhüllt hat; da der Vater endlich sein Kleid fallen läßt und das jubelnde Wort der Gnade ausruft: „Heimgekehrt! er ist heimgekehrt“; da einer um den andern bezwungen ihm beistimmt, bis schließlich ein brausender, einstimmiger Chor aus den Wolken herab, von der Erde empor singt: „Heimgekehrt, heimgekehrt! unser Sohn ist heimgekehrt“! — da muß eine mächtige, festliche Wirkung zu erreichen sein. Ueber den Charakter eines Festspiels geht die Bedeutung dieses Gedichtes freilich nicht hinaus, weil der Sohn, seine Flucht, sein Elend und seine Rückkehr uns nicht durch irgendwelche besondern Kräfte innerhalb seiner Menschlichkeit wichtig gemacht werden. Nicht zur dramatischen Erschütterung, nur zur Ihrischen Einstimmung reichen diese ganz umrißhaften, rein typischen Gestalten hin. Aber die Ihrische Kraft, mit der des Dichters reine Sinnlichkeit sich wie eben auf der hellenischen Erde, so hier auf dem biblischen Grunde anbaut, hat wiederum ihren künstlerischen Reiz und ihren persönlichen Wert. Die Kraft ist hier aufs neue bewährt und erprobt, mit der der Dramatiker Schmidtbonn nach diesen schönen Zwischenspielen nun wieder zu einem großen Schlage ausholen möge — ein besonderstes Schicksal mit der Kraft seiner Seele zum allgemeinsten Geschick unsrer Tage deutend. Die romantischen Weltwanderer, die er so liebt, zur tragischen oder heitern Versöhnung führend mit jener Welt, die sich um Herd und Haus ordnet, und die er nicht weniger liebt.

Finsteres Gesicht /

von Rudolf G. Binding

Tod und Leben traten vor mich hin,
 Zwei verkappte, finstere Dämonen.
 Dürster seh ich funkeln starre Kronen.
 Jeder schaut mich an wie eine Beute:
 „Morgen ist er mein!“ — „Mein ist er heute!“
 Gleichviel, welcher herrscht von Anbeginn:
 Einem immer ich verfallen bin.

Stucken und Bassermann

Edvard Stucken war stets ein Dramatiker für Wagnerianer, deren Merkmal es ist, daß sie sich eine Teilnahme an Dingen einreden, die ihnen bei einiger Denkreinlichkeit und Empfindungssehrlichkeit vollständig gleichgültig wären. Nicht etwa, daß die Edda oder die Sardoela-Saga irgend einem wirklichen Menschen gleichgültig sein könnten. Aber was Wagner mit und Stucken ohne Musik daraus machen, das ist nichts als eine Verkleinerung, Ueberhitzung, Entnervung, Verwulstung und Sentimentalisierung gewaltiger Geschehnisse, überlebensgroßer Sagenjale, tragisch gestimmter Götter und Helden. Für Stucken scheint es zunächst ein Fortschritt, wofern 'Astrid' keine Episode bleibt: daß er nicht mehr mit dramatisch illegitimen Künsten zu benebeln, daß er nicht mehr durch eine pompöse Verssprache über den wahren Charakter seiner Belanglosigkeiten Unklarheit zu stiften oder, richtiger, in aller Naivität entstehen zu lassen sucht. Ach, es ist nur ein negativer Fortschritt. Diese 'Astrid' hat sich aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, aus der Zeit der Geibel, Henje, Schack bis heute erhalten, ist aber darum nicht schöner geworden. Genau so sahen sie damals aus, die Tragödien mit Bärenfellen, Mähnen, Bärten, Streitärten, Brünnen und Schilden und meistens entblößten Schwertern, mit Hel und Balder und Gefla und einer Fraue im Mittelpunkt, deren Pech es ist, den Mann ihres Herzens zu haben und doch nicht zu haben, deshalb also gleichzeitig lieben und ins Jenseits wünschen zu müssen. Wie Astrid zwischen diesen beiden Gefühlen für ihren Partan hin und her pendelt; wie allmählich die zärtlichen Stimmen überschrien werden, bis sie nur noch Blut vor Augen hat; wie endlich der arme Mann durch ihren Ehegatten Bolli aus dem Wege geräumt wird, ohne daß Mörder und Anstifterin ihr Opfer überleben: das ist die Fabel des Dramas, das neben vielen andern Schwächen zwei Hauptschwächen hat. Es fällt kein Wort, das mich aus meiner Unbewegtheit aufrüttelte. „Des Hasses rote Blume gab ich dir“, sagt Astrid einmal. Das ist allerdings erschreckend — aber ist es eigentlich eine Ueberraschung? Wenn ein Autor, der gewöhnt war, seine Banalität unter einer Fülle von blühenden und glühenden Tropen zu vergraben, das plötzlich verschmährt, so kann nichts andres zu Tage kommen als eben seine Banalität. Stucken spricht hier, wie jedem Roman-

Dramatiker von Schillers erstem Epigonen bis zu Ernst Hardt
 der Schnabel gewachsen ist. Es wäre kaum möglich, in eine so
 unmelodisch dürre Sprache einen irgendwie dichterisch originellen
 Inhalt zu fassen, weil dieser sich vermutlich eine irgendwie origi-
 nelle Form schaffen würde. Auch ein Kunstwerk hat weder Kern
 noch Schale — alles ist es mit einem Male. Stuckens Drama nun
 ist innen und außen Nichts; es sei denn, daß man in dieser Sphäre
 historisch-philologische Bildung und eine fühlbare menschliche
 Anständigkeit für Etwas nähme. Mit seinen zerdeflammierten,
 halb oder völlig entwesten Worten wiederholt es in der Kon-
 stellation seiner beiden Ehepaare: Astrid und Bolli, Kjartan
 und Hrefna ungefähr die Konstellation: Brunhild und Gunther,
 Siegfried und Kriemhild. Doch sag' ich nicht, daß dies der Fehler,
 der zweite Hauptfehler sei. Nicht etwa, wodurch Stucken an die Vor-
 lage erinnert, enthüllt seine Armut; sondern daß er es unterläßt,
 an sie zu erinnern. Nichts von Wildheit, Sturmmusik, Mystik.
 Dies hier ist eine gut gegliederte Konstruktion, zu deren Plan es
 gehört, daß dem grauen Mittelalter die wahrhaft unheimliche
 Zerrissenheit der Gegenwart eigentümlich wird. Man muß wohl
 einigermaßen widerstandsfähig sein, um vor dieser Zwiespältigkeit
 Stuckenscher Figurinen ernst zu bleiben. Es gibt das drolligste
 Auf und Ab primitiver Gegensätze. Was eben noch Hyäne war,
 ist unvermittelt Lämmchen und gleich wieder genau so unver-
 mittelt Hyäne, und wer durch und durch hysterisch ist, wird die
 Robustheit selbst, um den programmäßigen Mord zu verüben,
 und alle Totschläger sind großmütig, weil nach Stuckens Meinung
 unser Interesse erst dort erwacht, wo einer oder mehrere ganz
 anders handeln, als sie nach menschlichem Ermessen handeln dürf-
 ten und könnten. So vorgezeichneten Isländern, die die un-
 merklichste Seelenregung an sich und an ihrem Nächsten verstehen,
 die sich edel bändigen und einander bemitleiden und küssen, glaube
 ich jede friedliche Lösung erotischer Konflikte, aber den Verbrauch
 von Gift, Dolch und Speer nur dann, wenn sie in schlechten
 Theaterstücken ein eben so grelles wie schattenhaftes Dasein führen.
 Das ist ja das ewige Weh und Ach solcher Dramatisierungen, daß
 der Autor bei der Arbeit die Unmöglichkeit einsieht — nein, daß
 es ihm ohne sein Wissen unmöglich wird, mit seinem lebendigen
 Herzen einen jagenhaft toten Heroismus zu gestalten, und daß
 ihm unter der Hand die Personen nach seinem und seiner Zeit-
 genossen Bilde geraten. Warum aber verwirft er, der sich und

seine Sehnjucht nun einmal nicht in die Vorzeit zu projizieren vermag, dann nicht kurz entschlossen auch den verbliebenen Stoff und stellt sich und seinesgleichen in dramatisch brauchbare Vorgänge der Gegenwart? Bei Studen ist die Antwort einfach genug. Er schlottert schon recht erbärmlich, wenn er unumgürtet von dem Brunk seines doppelt reimenden Nibelungenverses durch vier Akte schreiten soll. Nehmt ihm auch seine alten Mären und den fünffüßigen Jambus, und er kommt überhaupt nicht vom Fleck. Er ist wirklich das Muster sterilen Artistentums, gegen das man von Rechts wegen mit Feuer und Schwert vorgehen müßte. Ich lasse es gleichwohl beim Rade bewenden, weil das Deutsche Theater jetzt doch vielleicht im Studen-Kult ermüden wird. 'Astrid' hat zum Glück keinen Erfolg gehabt. Aber war das nicht vorauszusehen? Und ist es richtig, ein Talent wie Mary Dietrich durch so unpassende und unlösbare Aufgaben in Uebertreibungen und Verzerrungen zu hegen? Wenn aus keinem andern Grunde — allein um dieser fürchterlichen Rolle willen hätte das Stück nicht gespielt werden dürfen. Man braucht solche jungen Kräfte wie die Dietrich bloß falsch zu beschäftigen, um das Verdienst, daß man sie entdeckt hat, gleich wieder zu verwirken. Es ist selbstverständlich, daß Reinhardt den Antrag, seine schönsten Auführungen kinematographieren zu lassen, abgelehnt hat, weil der flüchtige materielle Vorteil mit dem dauernden materiellen Schaden denn doch zu teuer erkauft wäre. Aber wichtiger, als geschäftliche Torheiten zu vermeiden, wäre es für ihn, sich nach dem 'Blauen Vogel', nach 'Fiorenza', 'Schönen Frauen' und 'Astrid' wieder einmal auf seine Verpflichtungen zu besinnen.

Daß Bassermann für sein Teil den Fängen des Rinos nicht entgangen ist: daran hat leider auch Reinhardt Schuld. Er mußte eben seinen größten Schauspieler so gut und so reichlich beschäftigen, daß der gar keine Zeit hatte, daß er gar nicht auf den Gedanken käme, mit Max Linder in einen Wettbewerb zu treten, in dem er bestenfalls fliegen kann. Vielleicht braucht er nur lange genug bei dem Nebenmetier zu bleiben, um wirklich zu fliegen. Ich setze voraus, daß ihn sein Rinodebut weniger deprimiert hat als mich, und frage mich zunächst ganz ruhig, was hier außer jenem Sieg für ihn zu holen ist. Versteht sich: Geld, viel Geld. Aber ich traue Bassermann nicht zu, daß er dafür ein künstlerisches Opfer bringen würde, und frage deshalb weiter, was ihn an der Sache selbst verführen mag. „Man entdeckt

Eigenschaften an sich, gute und schlechte, von denen man vorher nichts geahnt hat." Schwer zu glauben, daß ein Schauspieler von dieser Selbstzucht und dieser Reife plötzlich schlechte Eigenschaften an sich entdecken wird, die ihm fünfundzwanzig Jahre lang verborgen worden oder verborgen geblieben sind. Aber selbst wenn dem so wäre, ist eine solche Kontrolle mit einem Film ein für alle Mal ausgeübt. Bereits der zweite Film ist eine Privatangelegenheit. Ja, mir scheint auch die theatergeschichtliche Bedeutung des Films, daß nämlich unsre glücklichen Entel die Mimik unsres Lieblingschauspielers kennen lernen werden, durchaus kein Grund, diese künftigen Museumsstücke uns Großvätern vorzuführen: wir hoffen doch, noch durch Jahrzehnte den lebendigen Bassermann eine Kunst treiben zu sehen, von der der Film die unwesentliche Hälfte aufbewahrt. Unbedingt die unwesentliche Hälfte. Denn ein Blinder hätte von Bassermann unendlich viel: diese Stimme, die nicht zum zweiten Mal existiert, und in der die ganze Seele liegt. Ein Tauber dagegen hätte von Bassermann wenig: eine Mimik, die gewiß nicht durchschnittlich, aber ebenso gewiß nicht einzigartig ist. Jedenfalls wird von einer Erhaltung schauspielerischer Leistungen bekanntlich erst dann die Rede sein, wenn Kinetograph und Phonograph mit einander den sprechenden Film erzeugt haben. Bis dahin also und ganz unabhängig davon muß das Kino für Bassermann einen Reiz haben, den herauszufinden uns Zuschauern vielleicht nur gerade 'Der Andere' keine Gelegenheit bot.

Das ist ja nun allerdings weder ein Kinostoff noch eine Kinobearbeitung. Wenn ich die Kinobegeisterung der Dramatiker, besonders der falschen, freundlich, das heißt: nicht einfach als Gähler deute, so spüren sie offenbar mehr, als sie es schon wissen, daß sich hier ein Markt für die Verwertung von Abfallprodukten auf tut. Jeder Zweig der Industrie sinnt darauf, seine Abfallprodukte immer gründlicher auszunutzen — warum sollen die Groß-, Mittel- und Klein-Industriellen, die als 'Verband Deutscher Bühnenschriftsteller' eine redliche Kritik als Geschäftsförderung betrachten und befeinden, weiter Geld verlieren, weil sie noch immer gelegentlich jene Misch-, Neben- und Zwischendinge hervorbringen, die bisher ins unterste Schreibischfach verstoßen wurden? Jetzt singt man vergnügt: Was nicht Roman und nicht Drama werden kann, das seh für einen Film ich an. Es werden sich aber auch ganz neue Talente für dieses Genre in der Stille

bilden und über Nacht selber entdecken. Wer nicht die Gabe des Wortes, sondern bloß die Gabe der Erfindung hat und daher als Schriftsteller ein kümmerliches Dasein führte, der wird es hier plötzlich mit den berühmtesten Namen aufnehmen. Wenn ich die hitzige Kinobewegung der Stückerfinder abermals liebevoll auslege, so ist sie nichts als der Versuch, möglichst schnell herauszufrieden, wer von ihnen fürs Kino in Betracht kommt. Eins steht schon fest: Lindau nicht. Nur ein völlig amüßiger und kritikloser Mensch wie er, der sich über die Grenzen und Unterschiede der Kunstgattungen niemals Gedanken gemacht hat, ist imstande, ein Schauspiel im Kino ebenso lange auszudehnen wie auf der Bühne, als ob man dann nicht sogar ins Theater gehen könnte. Aber noch schlimmer: er läßt diesen aesthetischen Unsinn ungeniert in aesthetischen Unfug ausarten, indem er die Sätze kinematographiert, die gleich darauf die Haupt- oder eine Nebenperson verschweigen wird. Er weiß nicht, daß der Autor eines Films nichts, aber wenigstens das eine verstehen muß, kann durch Worte durch Bewegungen die Handlung fortzuführen und die Menschen zu charakterisieren, und daß ein Film keine Existenzberechtigung hat, wenn er Dinge darstellt, die irgendwie anders als durch das Lichtbild darzustellen sind.

Aus diesem Grunde hat Bassermann im Kino keinerlei Existenzberechtigung. Er tut zwei Stunden lang nichts, nichts und wieder nichts, was er nicht auch als Schauspieler tun könnte. Aber freilich nicht täte. Denn als 'der Andere' ist er leider nicht der Andere, sondern der Selbe. Er ist der verkleidete Staatsanwalt in tausend Mengsten, nicht sein unbefangener verbrecherischer Doppelgänger. Kein ehrlicher Buchhändler würde mit ihm gemeinsame Sache machen. Das unglaubliche Stück wird vollends blödsinnig. War es dazu nötig, daß Bassermann sich seines wertvollsten Ausdrucksmittels beraubte? Es ist ganz und gar überflüssig. Man hat davor ein Gefühl, als ob plötzlich ein Mensch, den man bis dahin für vernunftbegabt gehalten hat, sich aus freien Stücken kastrierte. *Que diable allait-il faire dans cette galère?* Ich bin außerstande, mir den Film auszumalen, der auf Bassermann angewiesen wäre. Aber ich weiß, daß er die Position des bedrängten Theaters noch mehr schwächt, wenn er seinen Kollegen mit schlechtem Beispiel vorangeht, und daß es mehr als seine verdammte Pflicht und Schuldigkeit, nämlich ein Gebot der Klugheit wäre, diesen Versuch um keinen Preis zu wiederholen.

Die Opernhausentwürfe /

von Robert Breuer

Die Zeitungen brachten dieser Tage eine Nachricht, die dem naiven Kunstfreund wunderbar vorgekommen sein mag, die aber nur kennzeichnend ist für das Vanausentum der preußischen, dreifach gesteuerten, sogenannten Volksregierung. Es waren die abgeordneten Herren eingeladen worden, die Pläne für das Opernhaus anzusehen; Muthesius sollte führen. Die Absicht mißlang; die Paragraphenfabrikanten waren anderweitig beschäftigt. Sie werden nun, vom heiligen Geist des kaplano-borussischen Doppelgestirns oder von irgend einem anonymen Beamten beraten, ihre Sachkenntnis sprechen lassen. Wir haben es ja von jeher gewußt, daß das Parlament die Geburtsstätte aller Kultur ist. Hoffen wir also das Beste, lieber Leser.

Die Geschichte dieses Opernhauses ist eine redliche Tragikomödie, so recht ein Symbol für die Unklarheit unsrer Zeit. Das eine ist bereits deutlich: es wird das wilhelminische Hoftheater nicht um Haarsbreite das Dogma widerlegen, daß alle Architektur Materialisation des Zeitgeistes ist. Von verschiedenen, sich gegenseitig kaum verstehenden Auftraggebern gewollt, vom Hofmarschall für den König, von der Klassenverwaltung für das Volk reklamiert, kann aus diesem Bau nie etwas Rechtes werden. Ein Theater des konstitutionellen Absolutismus — die Zwiempältigkeit läßt sich nicht grotesker illustrieren, als durch den Vorschlag des Architekten Lorenz, der dem Hof einen ganzen Rang einräumen will. Wie sympathisch müßte das Herz des guten Untertanen berührt werden, wenn da während all der Vortellungen, die S. M. nicht besucht, der leere Ring des reinen Aethers das Zuschauerhaus in zwei zu einander gehörende Teile schneidet. Dieser Rang des Hofes ist absurd; er ist dennoch die einzige logische Lösung des Bauprogramms. Das wird nachdrücklich bestätigt durch einen andern Vorschlag — des Architekten Brurein — der den royalen Bedürfnissen zwar nicht einen ganzen Rang, aber doch ein ganzes, die königlichen Ranglogen umgebendes Geschloß zur Verfügung stellt. Und wer noch immer nicht glauben möchte, daß ethische, gesellschaftliche, bautechnische und damit auch architektonisch-formale Unmöglichkeiten die einzigen richtigen Lösungen der ausgeschriebenen Aufgabe darstellen, der braucht nur zu beäugen, wie die meisten derer, die den Grundriß für das künftige Opernhaus suchen halfen, sich zwängten und wanden. Die Forderung, die königlichen Appartements auf der

linken Seite des ersten Ranges mit der großen Mittelloge in eine direkte, dem Publikum unzugängliche Verbindung zu bringen, nötigt eben zu den lächerlichsten Umgehungen und Untertunnelungen. Wer die Gabe besitzt, aus dem Grundriß der Peterskirche die Macht Roms abzulesen, der muß durch die Irrwege dieses hoſtheatraliſchen Riſſes in Bachkrämpfe verfallen: welch ſchamhaftes Sonnenkönigtum, welch ſchamloſer Bürgerſtolz!

Das alſo iſt das Ergebnis dieſes Wettbewerbes, deſſen Erlaß als ein Sieg der öffentlichen Meinung über die Baubureaukratie dem Miniſter erſt abgerungen werden mußte: die Gewißheit, daß die Aufgabe, ſo wie ſie geſtellt wurde, nicht zu löſen iſt. Der Caſus macht mich ſichern. Selbſt die königliche Bauakademie, die alle eingegangenen Vorſchläge gewissenhaft durchgeſehen hat, muß zu dem Reſultat kommen, daß das Programm den Todeskeim in ſich trägt: „Die Akademie erkennt an, daß ſich für die Gewinnung eines ſchönen und charakteriſtiſchen Aufbaues Schwierigkeiten bieten, die ſich kaum überwinden laſſen, und empfiehlt, zu prüfen, ob es nicht angängig iſt, durch gewiſſe Einſchränkungen im Programm die Aufgabe zu erleichtern.“ Danach hätten die Abgeordneten doch gut getan, ſich die Planungen von einem Unbeteiligten deuten zu laſſen. Ein brauchbares und in ſich klares Haus kann nur geſchaffen werden, wenn die aufgeſtellten Forderungen von einem geſunden, erzogenen und einheitlich konzentrierten Geiſt diktiert wurden. Wie leicht wäre es, aus der nackten Notwendigkeit ſolch eines Operntheaters heraus die Aufgabe zu formulieren: Ein Haus, in dem alle Schichten der Bevölkerung möglichſt bequem und würdig dramatiſche Muſik hören und das Bühnenſpiel ſehen können. Eine Aufgabe, die ohne Utopie, bei Wahrung aller wirtſchaftlich und ſozial nun einmal vorhandenen Umgrenzungen bequem zu löſen wäre. Aber um ſolche Aufgabe handelt es ſich ja nicht. Es ſoll ein Volkstheater gebaut werden, gewiß; aber eines, in dem die Freſchhühlsäue unterm Schwanz ſchwarzweiß-rot von ſich geben. Es müßte freilich weniger auf derartige Effekte ankommen, als auf möglichſt gutgelegene Zugänge, ein Maximum an Feuerſicherheit und eine gewiſſe Menſchlichkeit auch für den billigſten Platz. So wie das Haus heute geplant wird, iſt es ungefähr eine Umkehrung alles deſſen, was notwendig wäre. Ueber ſolchem Befund werden die wichtigen Fragen des Architektoniſchen, die Frage des Bauplatzes und ſeiner ſtädtebau-lichen Geſtaltung, die Frage nach der Verteilung der Baumaffen und dem Rhythmus der Faſſaden, faſt gleichgültig. Glückliches Preußen, wo man es nicht nötig hat, um die Kunſt zu buhlen, da es einem auch nicht gelingt, die Vernunft zu beſchwören. Wer kann glücklicher ſein als der, der noch alles zu hoffen hat!

Sönke Erichsen / von Arthur Satheim

Unno Siebzig, am Tage vor der Kriegserklärung hat Sönke Erichsen sein Bündel geschnürt; denn er, der junge Stadtschreiber, mußte einen Tag früher als die übrige Bevölkerung von dem bevorstehenden Bannerruf. Aber nicht von der Feigheit, der verwerflichen, ließ er sich überrumpeln. Seine Ursprünglichkeit war von Gedankenblässe angekränkt. Feuerhell träumte es in ihm, unwirsch pochte es in ihm, ungewiß und hilflos sann es in ihm. Vaterland, Heimat — das waren Begriffe, deren Existenzberechtigung man anzweifeln, die man umblasen konnte. Aber im Lande der Freiheit und des Pragmatismus erstanden diese Begriffe als feste Türme von neuem und waren stärker als zuvor.

Ein rechtes Herz ist gar nicht umzubringen. Sönke Erichsen, den es vierzig Jahre auf der toten Erde zwischen dem Atlantischen und dem Stillen Ozean umhergetrieben hat, Sönke-Mhasver kommt zum Heimatsfest nach Husum zurück. In der grauen Stadt am Meer denkt man noch unverbrüchlich an die alte Zeit. Frau Lorenzen, eine wissende Wirtsfrau, herb und hart, wird das Herzeleid und die Erinnerungen nicht los. Denn ihr unmündiger Sohn hat freiwillig, gleichsam als Sühnopfer für seinen Freund Sönke, auf dem Felde der Ehre gekämpft und ist im Kriege gefallen. Diese ernste und dunkle Frau benimmt sich, als wäre sie die würgende Gewissensnot in Person. Alsdann lebt dem Sönke Erichsen in der Stadt eine Schwester, Frau Timm, die mit Trug und Kniffen Bescheid weiß, dem wegemüden, aber wohlbegüterten Bruder zunächst liebenswürdig begegnet, um dann radikal umzuschlagen. Als einen Dieb (der er beiläufig nicht ist) und Deserteur will sie ihn anzeigen. Sönke findet keinen andern Ausweg als die alte Dame in den Kirchengraben zu stoßen. Und es ist insonderheit für den Autor ein Glück, daß nicht umgekehrt die alte Nanaille ihren Bruder in den Graben wirft.

So kommt es zum dritten und letzten Akt. Nun versucht sich unser Held noch ein bißchen als Brandstifter, um die bittersüße Heimat mit Stumpf und Stil auszurotten. Was ihm aber nicht gelingt. Doch jetzt erkennt nicht nur der Lehrer Thomsen, der es eigentlich schon immer wußte, nein, auch Inge Lorenzen, die herbe Enkelin der alten Sibylle von Cheruska — erkennen es die andern alle (und Mutter Lorenzen sogar), daß Sönke Erichsen so unsagbar gelitten hat wie kaum ein Husumer. Die anarchistische Melodie seiner Seele darf vollends verklingen. Und Sönke Erichsen stirbt wie Penthesilea schier, indem er, von überirdischer Lust erfüllt, all seine Zerstörungsinstinkte gegen sich selbst richtet. Er

stirbt tapfer und resigniert einen Kriegstod. Denn er ist ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein.

Der Deserteur Sönke, Sönke: Raim, Sönke, der den roten Hahn auffliegen läßt: das alles bedeutet einen Quark, wenn man es mit den Leiden Sönkes vergleicht. Verschllossen ist ihm dieses Lebens Buch mit sieben schweren, schwarzen Königsiegeln. Die Idee ist ohne Zweifel dichterisch und könnte von Tolstoi sein. Andres hat Gustav Frenssen aus der Bibel, aus dem ‚Hamlet‘, von Hebbel, Ibsen, Maeterlinck, Andrejew hergeholt. Die Sprache klingt stark an Hebbels ‚Maria Magdalene‘ an, ist aber weniger dornig, weniger zornig, weniger dramatisch. Unendlich weniger. Die halbe Weltliteratur mußte herhalten, aber es ist nichts geworden. Nichts. Frenssen, der schon für einen Romancier zu redselig schreibt, der ein epischer Prediger ist, muß alles dreimal jagen. So werden die Problemlein angespannt und verwirrt. Ich erkenne nicht die Ansätze zu einer Symbolik, aber dieser plump-bizarren Symbolik fehlt der reale Boden. Sie widerfährt einem wie ein Schicksalsschlag, ‚Sönke Erichsen‘ ist eine angestrengte intellektuelle Arbeit, in die ein halbes Duzend grobtheatralischer Floskeln hineinkomponiert sind; aber es ist kein Drama und überhaupt keine Dichtung.

Noch immer regiert Bachur. Dieses Liebeswerk ‚Sönke Erichsen‘ sollte die literarisch interessierten Besucher des hamburger Thalia-theaters für einen halben Winter frassesten Mißvergnügens entschädigen. Leopold Jessner, der im allgemeinen seine Tage auf der Bärenhaut zubringen darf, inszenierte. Ich hätte im zweiten Akt noch viel mehr, im dritten andres gestrichen. Im übrigen setzte sich aus josphitischen Kunstgriffen und bühnengerechten Ueberzeugungen, aus Lichteffekten und einem Potemkinschen Dorf eine ibsenisch gefärbte, meist allzu pathetische, gelegentlich allzu nüchterne Aufführung zusammen. Es wäre möglich gewesen, manches ehrlicher, dichterischer herauszubringen. Herr Jessner hat die unbeirrbare Sicherheit, aber nicht oder vielleicht nicht mehr das hymnisch freie Ausströmen eines starken Gefühls. Am Sönke Erichsen Albert Bozenhards gefiel mir die nicht sehr feine, aber wirksame Maske. Die Verzücungen des Verstandes illustrierte er durch eigentümliche Schwimmbewegungen; und als episodischer Raim versagte der Vielgewandte vollkommen. Centa Bré war als Juge Lorenzen nicht nordisch, nicht bitter genug; dennoch aber bewundernswert natürlich. Margarete Rupricht spielte die peinliche Schwester Sönkes mit berlinisch ehrlicher Prägnanz; Elisabeth Hofmann die alte Lorenzen mit jeelisch ungewisser Routine; Tom Farchert einen empfindsamen Schulmeister allzu pastörlid.

Wiener Theater / von Alfred Polgar

Die Neu-Ingenieurung der 'Iphigenie auf Tauris' war ein schmerzliches Desaveu für die Schauspielkunst des Burgtheaters von heute. Sie machte den geschäftigen, würdevollen, bald feierlichen, bald aufgeregten Text-Vermittler; nicht mehr. Sie nahm sich im hohen, schimmernden Gewölbe der Dichtung fast rührend arm und blaß und gering aus. Erdrückt und verloren. Frau Bleibtreu hat für die Iphigenie das edle Format, die klare, schöne Sprache, die reine Geste. Aber in dieser Fülle welche Anämie! Ihr freudigstes Pathos noch hat eine vornehme Zurückhaltung, eine lachhafte Ruhe, daß es weniger aus einer Ergriffenheit als aus einem Zeremoniell der Ergriffenheit geboren scheint. Ihr Schmerz ist bis zur wässerigen Helle geläutert, bis zur absoluten Hoffähigkeit abgeklärt. Frau Bleibtreu hat als darstellende Künstlerin eine Distanz zur Iphigenie, die für jeden Germanisten und Goethe-Forscher völlig ausreichen würde. Den Drost des Herrn Gerasch verstand man nur halb. Ich weiß nicht, ob Herrn Geraschs künstlich erzeugte Temperaments-Räusche wertvoll genug sind, um solche Opfer an Klarheit und Sauberkeit der Sprache zu rechtfertigen. Er gebärdet sich wie einer, der den fränkenden Verdacht des Phlegmas von sich abschreien möchte. Mit respektabler Leidenschaft bestreitet sein Spiel die Tatsache, daß es der Leidenschaft entbehrt; disputiert sich in das Feuer hinein, das es nicht hat. Phylades (Herr Frank) war ein Kokoto-Griecher von wahrhaft herausfordernder Unmut und einer gezierten Fidelität, die in jedem Augenblick aus dem jambischen Rhythmus in einen Menuettschritt überzutänzeln bereit schien. Herrn Heines fernige Nüchternheit gab dem Thoas allerbestes bürgerliches Kaliber und nahm ihm das königliche Herz mit seiner königlichen Güte und königlichen Trauer. In Summa: Reelles Theater mit allen Nebengeräuschen von Mühsal, Technik und Herkömmlichkeit.

*

Im Deutschen Volkstheater: 'Hinter Mauern', Schauspiel in vier Akten von Henri Nathansen. Menschen, Menschen sind wir alle. Und darauf kommt es an, nicht auf den Krümmungsradius der Nase. Der Jude wurzelt nicht dort, wo der Christ wurzelt. Und die Wurzeln können naturgemäß nicht zusammenkommen; das soll man gar nicht versuchen. Aber die Wipfel, die Blüten, die höchst organisierten Partien der Stämme, die können sich zu einander neigen, selbst über Mauern hinweg. Das geschieht auch im vierten Akt des Nathansenschen Schauspiels. Reichlich. Ein sehr edler Christ mit blondem Spitzbart, Herr Klitsch, setzt sich

hinweg, über Mäuer und Vorurteile. Ein sehr edler pedisch-warzer Jude, Herr Onno, spricht vollständig und mit sanfter Energie die Moral von der Geschichte. In jedem Akt (mit Ausnahme des dritten) ein-, zweimal Genrebildchen aus dem Leben der gutsituierten jüdischen Familie erfreuen durch ihre liebevolle, auch Schwächen treuherzig preisgebende Genauigkeit. Und so wäre der Gesamteindruck des Schauspiels, das mit seinem intimen Beobachter-Ehrgeiz ein reinliches, saches, wenn auch viertelstundenlang völlig versagendes Amusement bietet, recht freundlich, wenn nicht die erörterten Probleme allzu problematisch, schal und abgestanden schmeckten. Herr Weiß, als Patriarch-Bankier, gibt eine vortrefflich zubereitete Mischung von Güte und Intoleranz. Frau Ullerich ist eine Mutter von saftigster Mamalichkeit. Fräulein Erika von Wagner, als schöne Judenbraut, wie immer in ihrer jüngsten Kunstepoche, eine Virtuosa in der gemalten Wärme und der wurschtigen Leidenschaft. Die lustigste Figur des Stückes, ein schußliger, vielredender, sentimentaler Patron von plattestem gesunden Menschenverstand, ist bei Herrn Kramer in besten Händen. Wie er einem so auf die Nerven geht, da wirkt er direkt liebenswürdig. Meistens ist es ja bei ihm umgekehrt.

Die Kritisierten / von Ludwig Hirschfeld

Selbstgespräch des Kritikers

Mit jemand anderm als mit mir selber werde ich nämlich bald nicht mehr sprechen können. Denn ich bin so ziemlich der Einzige, den ich bisher noch nicht ungünstig und abfällig kritisiert habe. Die übrige Menschheit besteht für mich aus zwei Gruppen: Leute, die ich bereits kritisiert habe, und solche, die erst dran kommen, und mit beiden kann ich nicht aufrichtig und unbefangen sprechen. Natürlich, ich weiß schon, man soll die Sache und die Person aus einander halten. Es kann einer miserable Stücke schreiben und dabei ein reizender, feiner Mensch sein, gewiß -- ich kenne sogar sehr viele reizende, feine Menschen. Aber das Auseinanderhalten ist doch nicht so leicht. Ich bin zwar immer dazu bereit und es macht mir gar nichts, mit jemand nachmittags in herzlichem Gespräch über den Graben zu gehen und ihn abends ebenso herzlich zu zerreißen. Aber die andern, die Kritisierten, die sind nie so objektiv. Die halten niemals die Sache und die Person, die Kritik und den Kritiker aus einander. Wer über sie günstig schreibt, ist ein gescheiter und lieber Kerl,

und wer es nicht tut, ist ein Schuft und Ignorant. So oft ein schlechtes Stück aufgeführt wird, heißt es nachher, daß ich nichts verstehe und ein gehässiger, mißgünstiger Bursche sei. Dabei bin ich persönlich ein so sanfter, ruhiger und gutmütiger Mensch und die Leute, die mich kennen lernen, sagen mir immer: „Ich hab' Sie mir ganz anders vorgestellt, viel älter, mit einem langen, grauen Bart, überhaupt als einen ekelhaften Kerl . . .“.

Nein, es ist durchaus kein Vergnügen, ein Kritiker zu sein. Sich geängstigt in einem Milieu von lauter Kritisierten zu bewegen, nie zu wissen, ob man erbitterte Freunde oder herzliche Feinde hat. Denn das wechselt ja fortwährend, und meine einzige bescheidene Freude ist es noch, diesen Wechsel zu beobachten, das Verhalten der Kritisierten vor und nach der Premiere, vor und nach der Kritik, wie sie aus glühenden Bewunderern zu eifrigen Beleidigten werden und umgekehrt. Das ganze Auf und Nieder von Eintagsleidenschaften, die man nicht zu ernst nehmen darf, und die immer ein bißchen übertrieben und unecht sind, wie alles, was zum Theater gehört.

Auch unter den Kritisierten gibts verschiedene Kategorien. Zum Beispiel der Direktor, der immer mit so wutverzerrter Liebenswürdigkeit grüßt. Wenn ich an die Abendkasse trete, mit der immerhin auffälligen Absicht, mir einen Sitz zu kaufen, läßt er mich abfangen und will mir die Karte umsonst geben, und ich habe Mühe, mich dieser gewalttätigen Liebenswürdigkeit zu erwehren. Dabei ist dieser Direktor sonst ein sehr heftiger Herr, der das Publikum in Ansprachen frozzelt und mit Galeriebesuchern debattiert. In seinen Premieren schaut er mich immer von der Bühne so drohend an, daß ich jeden Moment glaube, er wird mir einige Grobheiten zurufen. Oder er beobachtet von seiner Loge aus die Kritiker, ob sie auch brav und ruhig sitzen, nicht schwätzen und sich über die Schwächen des Stückes unterhalten . . . Ein anderer Typus ist der Operettendirektor mit dem Gulaschatzent. Man kann schimpfen, wie man will: er ist immer von einer üppigen Herzlichkeit, immer auf dem Sprung, einen zu umarmen. Wie das Schillerische Mädchen sträube ich mich in meinem sehnichten Lantienarm gegen die verdächtige direktoriale Zärtlichkeit — vergebens: das Umarmen von Kritikern ist eines seiner eisernen Geschäftsprinzipien. Höchstens, daß er mir den klagenden Vorwurf macht: „Aber lieber Freund, • warum schimpfen? Operett' ist doch kei' Kunst. Wozu Kritik? Hob' ich zweihundertfünfzig Menschen zu ernähren . . .“ Es wird überhaupt fortwährend an mein Mitleid appelliert, an mein gutes Herz, das sich insolgedessen nach und nach völlig verhärtet hat. Im Lauf eines Premierenabends bringt man mir alle mög-

lichen Milderungsgründe zu meinem Eckig: „Der Autor hat sich unlängst den Blinddarm operieren lassen — sein jüngstes Kind hat Masern — er hat das Stück während der Flitterwochen geschrieben.“ Oder: „Was liegt Ihnen dran — loben Sie's. Lang' geht so 'was ohnehin nicht. Es ist ja ein schwaches Stück, aber er weiß es selber.“ Oder: „Er ist ein sehr ordentlicher braver Mensch“ — dann ist es aber schon ein sehr schlechtes Stück . . . Manche warnen und drohen auch: „Warten Sie nur, bis von Ihnen ein Stück herauskommt, da werden Sie schon sehen.“ Na, so werde ich eben sehen.

Anders verhalten sich wieder die Schauspieler. Die sind immer bestrickend und bezaubernd, die Herren wie die Damen, die überdies von der Bühne aus ihren verheißungsvoll leuchtenden Blick tief in den meinen versenken, so daß ich unfehlbar gehört würde, wüßte ich nicht leider genau, daß sich dieser herrliche Blick ebenso tief in die Augen meiner kritischen Kollegen versenkt. Im Caféhaus begrüßt mich vor der Premiere die Operettengröße mit treuem, herzlichem Händedruck: „Wie geht's Ihnen, lieber Doktor? Sie schauen schlecht aus — Sie sollten wegfahren . . .“ Aus der andern Ecke kommt aber einer und sagt: „Wie glänzend Sie ausschauen — und wie reizend Ihr letztes Feuilleton war . . .“ Und ein Dritter streichelt meinen Otterfragen und sagt: „Was Sie für einen schönen Pelz haben . . .“

Am interessantesten benehmen sich aber doch die Autoren. Solange jemand nicht aufgeführt wird, kennt man ihn nicht. Dann kommt erst der wahre Mensch zum Vorschein. Berühmte Ecklinge werden charmant, abgeklärte hochliterarische Geister volkstümlich und leutselig, Augenleidende werden sehend und Lummel wohl-erzogen. Man erlebt seine Wunder. Ich kenne sogar Autoren, die sind in der einen Saison nett, in der andern arrogant, je nach dem, ob sie aufgeführt werden oder nicht. Diese Umwandlung fängt gewöhnlich vier bis sechs Wochen vor der Premiere an, wenn die ersten Notizen erscheinen. Der Autor sieht plötzlich gut, kann artig grüßen, hängt sich ein, wird mitteilksam, klagt über die Proben, über den dramatischen Beruf und warnt mich: „Bleiben Sie bei der wiener Skizze . . .“ Er begleitet mich bis zur Tramwayhaltestelle, gibt mir Feuer, dramaturgische Winke und Züge aus seinem Leben. Besonders arge Heuchler sagen: „Wenn Sie darüber schreiben — das wäre mir eigentlich am liebsten. Sie verstehen mich, Sie haben das nötige Feingefühl . . .“ Auch die Gattin, die Freundin, der Hausfreund blicken nett und wohlgefällig auf mich, und ich habe da immer so ein eigentümliches Gefühl, denn ich weiß, daß ich joviel Liebe und Vertrauen nicht verdiene — ich kenne mich. Und meistens behalte ich recht.

Am Morgen nach der Premiere schaut die Welt plötzlich ganz anders aus. Der Autor von der Tramwayhaltestelle sieht mich wie durch einen dichten Nebel an: Wer bist Du? Woher kenne ich Dich nur? Gattin und Freundin machen bei meinem Anblick beleidigte, höffartige Damengesichter, und sogar der Hausfreund ist merklich abgekühlt. In der nächsten Premiere sitze ich verachtet und gemieden auf meinem Eßstisch, niemand kümmert sich um mein Aussehen, niemand lobt mein letztes Feuilleton, niemand streichelt meinen Otterfragen . . . Höchstens, daß ein sittlich Entrüsteter zu mir kommt und überlegen sagt: „Wenn man jemand persönlich kennt, schimpft man nicht so.“

Nein, es ist wirklich kein Vergnügen, Kritiker zu sein. Für mich wenigstens wird es von Tag zu Tag schwieriger. Es gibt doch heute überhaupt keinen Menschen, der nicht talentiert ist oder Beziehungen hat, der nicht Stücke schreibt, bearbeitet, übersetzt, verlegt, der nicht mit einem Autor, Schauspieler, Komponisten, Direktor oder Verleger verwandt oder befreundet ist. Auf allen Seiten diese Rücksichten und Empfindlichkeiten — das halte ich nicht aus, das irritiert mich. Für mich gibts nur zwei Möglichkeiten. Entweder ich schimpfe so weiter, dann werde ich mich bald mit allen Menschen verfeindet haben und mit keinem mehr grüßen. Oder ich ändere meinen Ton, werde milde, nachsichtig, nett und gefällig, dann werde ich auf einmal beliebt sein und lauter gute intime Freunde haben — nein: ich schimpf' doch lieber weiter . . .

Aus einer Sammlung von Skizzen, die unter dem Titel: „Das sind Zeiten!“ im wiener Verlag Brüder Rosenbaum erscheint.

Der bunte Tod / von Max Krell

Der bunte Tod wurde in einer Kulissenkammer gestorben. Ziellen einfältigen Grinsen herbei. Man schleifte ihn Zwangsweise. Denn er froh nicht mit seinem offiherbei. Man preßte ihm die Opferseele in seine dünnen Hände. Und das Grinsen war bei dem Menschen, der seinen Willen bekam.

Er war wirklich ganz bunt. Hundert und mehr Maler hatten ihre Paletten an ihm abgewischt und ihre Pinsel an seinem Tasfett gereinigt. Das Licht flackerte mit graußigen Scheinwerfern in allen Regenbogenfarben um seinen nackten Schädel. Braune Fledermäuse umflatterten ihn. Spinnen wurden aufgeregt. Mäuse begannen ein Ballett um seine Füße zu tanzen. Der ganze Fundus bekam Leben. Die Kulissen reckten sich die Hände. Jahrzehnte alter Lack begann zu weinen und seinen Brüdern entgegenzutropfen. Greisenhafte Sejjel knackten und

iprangen. Aus allen Ecken knatterten und zischten Ehrensalven.

Der Einzug des bunten Todes vollzog sich in großer Form. Natürlich. Ein Souverän . . . Napfbuckelnde Kriecher am Wagen-
schlag . . . nein, nein. Der erlauchte Herr kam zu Fuß, zu Füßen,
auf tausend, hunderttausend, millionen Füßen.

Ich muß auch sagen, daß er am vierten Dezember kam.
Abends ein halb neun Uhr, Glockenschlag.

*

Eine festlich gekleidete Menge war in der Nähe. Musik
posaunte. In der Loge saß eine morbide Hoheit und schlief. Die
große Pause zitterte in den höchsten Ekstasen ihrer leidenschaft-
lichen Fieberseele. Die Oboe fühlte einen musikalischen Rheu-
matismus: es würde Ungeheueres geschehen. Ungeheueres, wim-
merte sie in sich hinein und blieb dann lange stumm.

Hoheit schnarchten bereits. Die Ekstase der Trommel wuchs.
„Man wird den Paukisten dekorieren müssen“, überlegte der
Stammerherr vom Dienst.

„Zum Donnerwetter!“ schnauzte der Bühneninspizient in
den Adau. „Morgast! Mor—gast —!“

Kein Morgast. Die Garderobe leer. Im Konversations-
zimmer kein Morgast.

„Eben hier gewesen,“ stobte eine Ballettratte.

„Schon in Maske?“

„In Maske.“

„Donnerwetter! Donnerwetter! Der zweite Akt muß be-
reit sein — und dann Hoheit und überhaupt — Mo—orgast!“

Faule Wize flogen umher. Ueber Morgast, seinen Bauch
und seine sechzig Jahre. Ueber die schnarchende Hoheit und
über . . .

Wieder ein Spektakel.

„Jenny! . . .“

Die kleine Jenny war nicht zu finden. Der Bühneninspizient
schwankte, ob er sich in einen gekochten Hummer oder in ein Rot-
fischchen verwandeln sollte.

Die Diva ließ eine Arie aus der Lunge klettern.

„Jenny . . . Mor . . .“

Der Vorhang wollte den ersten Akt begraben.

Hoheit geruhten zu erwachen.

„Jenny — —“

*

Morgast nahm aus der Rocktasche eine Kerze, zündete sie an
und ließ von dem flüssig werdenden Stearin auf den Boden
tröpfeln. In den schleimiggrauen Fleck setzte er die Kerze. Rießige

Schatten wachten an den Wänden auf, unruhig von den leisen Bewegungen der Luft.

Er sagte zu dem Mädchen, das vor ihm auf einer umgestülpten Kiste saß:

„Sie müssen eine süße kleine Seele haben, ein Spielzeug von einer Seele, ganz einwattiert von der Kultur unsrer gemütsfaulen Zeit. Sie haben sämtliche Masken des Theaters darüber gelegt, eine ganz schalldichte Verpackung. Köstlich! Die kleine Zvonne mit der schalldichten Seele! . . . Kleine süße liebe Zvonne! Ach, zeig mir doch Deine Seele! . . . Manchmal, kleine Zvonne, habe ich hier in dem verdammten Staubloch gestanden und gewartet. Ganz nährisch gewartet, weil ich dachte, Du kämst. Es ist lächerlich zu denken, daß Du frag von Neunzehn einen sechzigjährigen stachelgrasierten Clown im Kulissenfäfig suchst. Ich war oft hier. Du auch?“

Sennj sah ihn fast ängstlich an. Er halluziniert! Seit wann nannte er sie Zvonne?

„Es ist Zeit . . .“

„Unsinn!“ schrie er sie an. „Zvonne, bleib jetzt. Nur jetzt!“ Er flüsterte. „Sieh einmal an, Zvonne: Du kamst und warst ein Geschöpf wie — wie aus Knetgummi. Aber ja! Siehst Du. Und ich bekam den Knetgummi in die Hände. Ich formte ihn für dieses verfluchte Kaspertheater zurecht. Ich nahm den Odem von Gott und die Elastizität des Teufels. Aus beiden schlug ich Funken. Und die Funken schloß ich in den Gummi. Ich bin Dein Schöpfer. Ich — —“

„Morgast, es ist Zeit. Der Inspizient hat schon geschellt!“

„Hast Du kein andres Stichwort? . . . Laß doch den Kerl die Kirchenglocken zerflöppeln! . . . Zvonne, ich habe mir ein Kontobuch angelegt. Eine spaßhafte Sache, so ein Kontobuch! Man trägt ein: rechts die Einnahmen, links die Ausgaben. Oder umgekehrt. Das ist ja ganz gleichgültig. Und dann rechnet man sie gegen einander. Und sie müssen stimmen. Manchmal freilich stimmen sie nicht. Dann stehen vielleicht Guthaben aus.“

„Gott, Morgast, ich habe Ihnen gesagt, als ich kam: ich habe keinen Pfennig Geld. Aber meine Gagen — —“.

Er brüllte vor Lachen.

„Gagen! Hast Du Spargelgesicht eine Komödiantin von der Gage satt werden sehen? Schulden von der Gage bezahlen? Dummheiten! . . . Nein, ich bin edel. Ich bin vornehm, Zvonne. Ich zerreiße dieses Schuldbuch. Ich schwöre, daß ich keinen Heller für meine Lehre verlange. Weil Du eine Große bist. Heute weiß noch niemand etwas von Dir. Heute gibst Du Dein Gesellenstück. Morgen kriechen sie alle im Not vor Dir, Zvonne,

alle! Du wirst eine Fürstin werden, Ivonne. Ach, Ivonne, laß mich Sonne bei Dir trinken! Laß mich dann Dein Schlepppage sein. Aber" — er preßte die Zähne auf einander — „aber laß mich nicht am Leben ersticken, Ivonne!"

Er stand vor ihr wie ein echter Theaterheld. Seine Brauen zuckten. In seinen Händen bebt eine tierische Kraft.

„Morgast, wie Sie reden! Ich verstehe nichts davon.“

Er fiel zusammen, ganz zusammen in einen wackeligen Plüschsessel. Seine Augen waren voller Blut. Eine Blut, die sich in das weiße Faltenkleid des Mädchens einsengte.

„Ivonne, — — — liebst Du mich?“

Sie wollte entsezt aufspringen. Sein Arm fuhr hinüber — der mächtige Schatten griff über die aufgestapelten Kulissenrollen hin — und drückte sie zurück.

„Warum erschrickst Du? Ich bin vielleicht der Erste, der Dich fragt. Viele werden nach mir kommen, werden begehren, fordern und — erhalten. Still, Ivonne. Du bist jung, Du bist vom Kind erst fünf Schritte entfernt . . . Ivonne, in wenigen Minuten mußt Du auf der Bühne stehen, mußt Dich aller Welt hingeben. Ivonne, ich will keinen Lohn. Aber einmal, Ivonne, einmal kommt ja auch für Dich die Stunde, vor der ihr Mädchen zittert. Und da, Ivonne — Ivonne, habe mich lieb!“

Er faßte sie fester.

„Versuche nicht zu fliehen, Ivonne. Dein Kleid ist leicht. Ich reiße es Dir vom Leibe. Schreie nicht! Du bist ganz in meinen Fingern. Tu, was Du willst, nur schreie nicht. Ich habe Deine Seele geknetet und umgeschaffen . . . Ivonne, kannst Du mich lieben?“

Er sah sie auf einmal so milde und verjöhnlich an. Er ließ die Hände von ihr und hielt reglos still in dem alten Plüschsessel.

„Ivonne, kannst Du — — — Ivonne, Ivonne, Kind —“

Er wuchs wieder aus dem Dunkel — und die Schatten wuchsen mit und dehnten sich. Seine Pupillen waren erschreckend groß. Er sah das Mädchen lange an. Aber es antwortete nicht. Das bewegte Licht zerriß die breiten Schatten, die in den Gesichtern lagen. Ist war es, als ob die Augen immer tiefer in ihre Höhlen sanken.

Er fühlte ihre Antwort, die die Lippen nicht aussprechen konnten. Und die Antwort war etwas Grauenhaftes, das in seinen Körper drang, ein Heißes, ein Kaltes — er wußte selbst nicht. Es glitt durch den Leib in die Beine, schwer und niederziehend. Es stieg in seine Brust. Und es wurde leicht und dünn, ein Nebel, eine Wolke, die seinen Kopf umfing und erfüllte. Alle Begriffe lösten sich und wurden eins. Er wußte nur von einem

Betrogensein. Alles andre war ausgelöscht.

„Ein Blutseken hat sich losgerissen, Ivvonne. Du hast ihn losgerissen. Er ist in meine Füße, in meinen Kopf gewandert. He, eine Trombose. He, Ivvonne — ist das nicht ieltjam?“

Er hielt sie fest. Er zitterte.

„Du mußt bleiben, Ivvonne. Du hast mich zerrissen. Sieh mal, da liegt der Seken!“

Er griff die Kerze auf. Fabelhafte Schatten wichen und wurden. Plötzlich schrie er.

„Ich werde krank werden, Ivvonne. Du mußt mich durchs Land führen. Wir werden betteln!“

Es kam weit her, wie aus der Tiefe eines eingestürzten Stollens.

Sie rief laut und wehrte sich. Aber man konnte sie nicht hören. Und seine Kräfte schienen furchtbar. Ihr Kleid zerriß. Die Kerze fiel. Erlosch. Er tastete und fand die Kerze. Er strich ein neues Streichholz an. Und die Schatten zuckten wieder auf. Immer dabei der Stampf. Das Streichholz braunte am Boden weiter. Sie wollte es austreten. Er hielt sie. Er lachte schrill.

„Es soll hell um uns werden. Hell, Ivvonne. Alle Lüster und Lampen und Kerzen werde ich anzünden. Hell, Ivvonne.“

Er warf ein Streichholz nach dem andern brennend in den Raum. Ueberall glomm und zuckte Licht.

Da hatte sich Ivvonne befreit. Sie fand einen Weg durch das Gerümpel, über Kisten und Rollen, Stühle, Tische — ein verstörtes Sichfassen-Klettern durch Staub und Qualm.

Er stand in einem Kreis von Purpur- und Karminlichtern, die sprühend und spielend in bizarren Linien, Schleifen und Kaskaden durch die Luft sprangen. Feurige Hände tasteten an den dunkeln Wänden hoch, bis zu der dunkeln Decke. Und von oben warfen sie einen Sternenregen in den Raum. Reflexe tanzten im Rhythmus mit. Es war ein verworrenes Leben ohne Geist und Sinn, das doch, wie bewußt, nach einer Mitte, nach Zusammensein, nach einer Einheit drängte.

Ein Gott, ein Dämon stand in dem Gewoge. Die bunten Kulissenrollen waren eine wilde Draperie um diesen Leib. Alle Töne des Regenbogens wechselten, von einer absterbenden Buntheit zum letzten Mal entfaltet . . . Und der Gott, der Dämon, mit der gewaltigen Stimme, schrie in das schwälende Klammern und Glühen märthrerektatisch:

„Ivvonne! — Ivvonne! Zu meinen Füßen! Ivvonne! Bete mich an! Ich bin Gott! Ich bin Baal! Enthülle Deinen weißen Leib! Ich bin Baal! Baal! Bete, Ivvonne, bete — —“

Das Rollen stürzenden Gemäuers erschlug das letzte Wort.

Rasperletheater

Parzifal in Monte Carlo / von Panurg

Der „Parzifal“ ist Ende voriger Woche nun
doch in Monte Carlo aufgeführt worden.

Three cheers für den reinen Loren,
Der sich endlich selbst erlöst
Von Bahreuth, wo er geboren
Und Jahrzehnte hingedöst!

In des Spieltischs goldnes Klimpern
Klingt das Gralsmotiv hinein,
Keusch bemalte D'mi-mond'-Wimpern
Seuchten sich bei Runder's Bein.

Alle Riviera-Bummier
Fühlen fromm sich auferbaut,
Selbst die ältesten Spielbeschummier
Seufzen sittig wie 'ne Braut.

Princeps Albert wäscht die Hände
Nach gezähltem Fürstenlohn,
Rührt auch flehend seine Lende
Wagners Witwe, Wagners Sohn.

Herrscher, rufen sie, wir neigen
Uns in Ehrfurcht! Denn auch Du
Nennst ein Monopol Dein eigen.
Laß das unsere in Ruh!

Doch er spricht: Ich kann der Bitte
Nicht willfahren. Hört mir zu:
Jedes Land hat seine Sitte
Und die unsre ist der Schmutz.

Drohend warnt Ihr mich, ich handle
Gegen Bahr! Das ist doch klar!
Denn der Spruch, nach dem ich wandle,
Lautet: Immer gegen bar!

Rundschau

Else Lehmanns Prinzip
In jener Poffe von der eben so lebenslustigen wie tüchtigen Köchin, die Hermann Vahr durch einigen aufgeklebten Tiefsinn um ihren literarischen Anstand gebracht hat, spielt Else Lehmann die Köchin, an der die „Das Prinzip“ genannte Trottelei des Doktor Eich zusanden wird — und das ist ein Umstand, der den Erfolg dieses unreinlichen Schwanzes nahezu entschuldigt. Die Else Lehmann ist wirklich ein Wunder; nicht nur im metaphorischen Sinne der Begeisterung. Sie ist ein Wunder der unverwüßlichen Jugendkraft. Denn daß Schauspielerinnen, die ganz und gar durch phantastisch nervöse Anspannung leben, ihren Charakter nicht verlieren, daß die Duse und die Sarah Bernhardt jung bleiben, das versteht man eher; aber von der Lehmann, die so ganz und gar Natur, rein entfaltetes, vegetatives Leben scheint, sollte man meinen, sie müßte altern wie alle Naturen. Doch das kommt nur von dem dummen Irrtum, der Stoff und Form verwechselt und uns übersehen läßt, daß Else Lehmanns Naturherrlichkeit als ein Kunstwerk doch eben auch ein rein geistiges Geschöpf ist, das nicht zu altern braucht und ewig frisch bleibt wie aller Geist.

Schien sie doch schon einmal auf dem Wege zu den „Müthern“, und man erwartete, daß sie in Hauptmanns „Rose Bernd“ jecht die durch Leidensjahre weise Frau Flamm spielen würde. Aber sie spielte die Rose Bernd selber und war so voll junger, elastischer Lebenskraft, so strahlend rein in allen mädchenhaften Gesten und jungweiblichen Tönen, daß man an eine Zwanzigerin hätte glauben können, wenn so viel Meisterschaft nicht ganz

unbedingt erst als Besitz zahlreicherer Jahre hätte gereicht sein müssen. Und hätte man dort noch glauben können, daß das tragische Pathos des Dichters uns vielleicht über gewisse Unzulänglichkeiten der mehr sinnlichen Sphäre hinweggetäuscht hat, so gab es nun wenige Wochen danach die entscheidende Probe. Denn Hermann Vahrs Kunst täuscht uns wahrhaftig über nichts hinweg, sondern die gleichzeitig allzu konventionellen und allzu geistreichen Wendungen seiner lebfrischen Köchin müssen lediglich albern wirken, wenn der Schauspieler nicht die ganze sinnliche Kraft und Unschuld eines vollblühenden jungen Menschen einzusehen hat. Das aber konnte die Lehmann im höchsten Maße. „Er tanzt ja himmlisch“ sagt sie und hat dabei einen Augenaufschlag, ein Schmungeln und ein Wiegen des Körpers und ein eben köchinnenhaftes Riechen des Tons, daß ein ganz unzweifelhafter Mensch fertig dasteht. Und sie hat eine Art zwischen Lachen und Tränen, zwischen Mergel und Entzücken zu sagen: „Der Junge ist auch zu verrückt“, daß man für den Augenblick den Vossensinn dieses Heiratsprojektes fast ernst nimmt. Und wie sie in der Küche wirtschaftet und herrscht und sich im Salon geniert und ziert, das paßt so zu einander, wie ihr walgerfeliges Herz und ihr höllisch gescheiter, klar blickender Kopf. Ein ganz Lebendiges steht da, breit, derb, gutartig, zuverlässig, sinnlich und intelligent: ein Mensch. Und über das literarische Gealbere des Vahrschen „Prinzips“, das in Wahrheit lautet: Flugreden und Flugreden lassen, triumphiert das große alte Künstlerprinzip der Else Lehmann: Leben und leben lassen. Pero

Die Erhärtung der Vermutung, daß die schmutzige Provinzstadt Stiel ein Provinztheater habe, wird durch etliche künstlerische Momente erschwert.

Die Regie der Opernaufführungen ist recht annehmbar. Der Direktor Carl Albing ließ es fuhreigenrot aufbrodeln und silbern versinken. Die Sängerin Martha Weber als Blanchesfleur war wieder sehenswert. Sie ist überhaupt das beste Opernmitglied. Außer dem, daß sie gut singt und spielt, hat sie noch jehes Hol-sie-der-Kuckuck, das die Fingerspitzen Männchen machen läßt. Ihre Frau Gluth — unter Carl Hands konzentriert lustiger Regie — suchte Begegnung mit Shakespeares Menschen.

Das Schauspiel beherbergt in schmutzdem Verein einen mehrheitsgebietenden Dilettantenverband, zwei gute Schauspieler — Lore Duino und Edgar Kanisch — und eine große Hoffnung: Elsa Hornh, geborene Lulu von Wedekind. In den 'Webern', die als strafbare Anstiftung zum Landfriedensbruch inszeniert wurden, sprang Elsa Hornh aus dem Rahmen des Wahren-Jakob-Bildes und schrie fern vom kleinen Stiel in Hauptmanns Gewitter. Ihre Ophelia hatte stimmlich falsche Register, war eine Mißdeutung und scheußlich regielos. Aber einige Worte — das letzte „Gute Nacht“ und die von der Zerstörung des edlen Geistes — stellten sie aus der Klassikerdeklamation auf die deutsche Bühne.

Vom Winter dieses Jahres ab wird die Regie des berliner Sozialitätstheaters sich an ihr beweisen. Ich bedaure, ihre Nüdin von Toledo nicht gesehen zu haben. Doch wird über dieses Mädchen von seltsamer schauspielerischer Amplitude und Klarer, aber unabsehbar tiefer menschlicher Perspektive noch viel zu sagen sein.

Lore Duino hatte als Lore in

'Stein unter Steinen' und in den 'Webern' Kraft. Edgar Kanisch war ein guter Strube. Die Auf-führung war — dank der Albing-schen Regie und trotz den übrigen Mimen — recht geschlossen und einheitlich, soweit man Stiel nicht mit Stanislawski gleichsetzt. Kanisch zeigte sich auch im 'Verschwender' sehr menschlich und sympathisch wie ein Romanmensch aus Dickens. Fräulein Duino schien sich hier schon etwas zu wiederholen. Aber behaltet das Gute. . . .

Alexander Bessmertny

Die Studentengräfin
Im Dunkel der münchener Zor-gelstube ist diese 'Studenten-gräfin' von dem Quartett Georg Fuchs, Viktor Léon, Leo Fall und Gustav Charlé ausgebrütet worden, und jetzt, wo sie das Licht der Bühne erblickt hat, zeigt sie sich als ein gelungenes Produkt. Da ist endlich einmal eine andre Mischung entstanden als die der zu Tode gekehrten Tanzoperette, und auch bessere Wirkungen werden erzielt, als sie die von München importierten Verballhornungen Offenbachs zeigten.

Der hier beschrittene anständige Mittelweg zwischen Singspiel und Idylle könnte zum Erfolg führen, wenn bei diesem Versuch nicht gleich zu Vieles und zu Verschiedenartiges versucht worden wäre. Was spukt nicht alles darin herum! Die interessante Figur der Lola Montez in den Mittelpunkt einer Handlung zu stellen, ist ja nicht gerade neu (siehe Kuederers 'Morgenröte'), aber für eine anspruchslose Singspielerei mit Amourschaft, Küssen und Tränen ist sie keineswegs ungeeignet. Dahinter aber spukt ein bißchen zu vielerlei: Revolution, Maler Spitzweg, Hoch auf die deutsche Burschenschaft, Karikatur der Kleinstadt mit Jüngferlein und Wiedermeierei — hier fehlt die theaterteknisch unbedingt notwendige Konzentration. Trotzdem ist der Wille zu anständiger Arbeit.

der bis auf einige stillose Konzeptionen ans Amüfientpublikum überall zu spüren ist, in Zeiten des tiefsten Tiefstands der Operette nur zu loben. Da sind Menschen, die sich bestrengen, menschenähnlich zu handeln, und selbst der Dialog ist, französisierend und schwäbelnd, so reizvoll geführt, daß man doch sieht: sogar ein Viktor Léon, der so viel undefinierbaren Operetten-Blödsinn auf seinem Gewissen hat, ist nicht ganz verloren, wenn er einmal in bessere Gesellschaft kommt.

Leo Fall hat dazu mit leichter Hand eine leichte Musik geschrieben. Unkompliziert im Stil des Bräutlein fein' und ganz unprätentios. Das Beste ist, daß sie sich in Ton und Farbe dem Wiedermeier-Stil einfügt. Der ganze zweite Akt mit Lautenlieblein, Stammbuch-Rondo, Ländleranzug und Bürgerwehr-Marsch (ein reizend karikierendes Stück) atmet, bis auf ein Tanzduett, diesen Geist, der auch über dem dritten schwebt. Die Sentimentalität einiger Liedertexte ginge hin; ein arger Mißgriff aber ist der schmalzige Hauptwalzer mit den ewigen Wiederholungen.

In der ungewöhnlich guten Aufführung des Theaters am Nollendorfplatz wirkte das Opus, als wäre jede Rolle jedem der Darsteller auf den Leib geschrieben. Die Montez der Friit Massary sprüht tanzend und singend vor Temperament; sie hat auch Gelegenheit, wieder einmal ein anständiges Innere darzustellen, was ihr anscheinend ebenso wohl tut, wie dem Hörer. Bachmanns, ihres Luß, Treuherzigkeit ist erfrischend wie immer. Mit ihm weht derselbe liebe Geist herein, wie mit Susanne Bachrich, unsrer sympathischsten Operettensängerin. Elise Heß und Walter Formeser erinnerten an die Zeiten des Heberbrettls, und Karl Pfann, Marie Griebel (urbährisch und gewichtig), Stadtsoldat Wallner (reizend schwäbelnd) sowie alle

andern sind nur zu loben.

Das belebende Element aber war Max Ballenberg, der besonders belobigt werden muß. Er ist überall mit seinen selbstverfaßten Bonmots. Von unerhörter Komik schon in der Erscheinung und in seiner quacksilbrigen Beweglichkeit. Die Mischung einer Phantasiegestalt E. Th. A. Hoffmanns und Oberländers. Wenn er singt, ist es zum Schreien. Er improvisiert ständig, und niemand ist vor ihm sicher. Ein unangenehmer Kollege, der seine Mitspieler in sämtliche Verfassungen hineinspielt.

Fritz Jacobsohn

W i e s e l c h e n

Die bange Frage war: Ist das ein männlicher oder ein weiblicher Spitzname? Wird Fräulein Heisler oder Herr Clewing gemeint sein? Als der Vorhang aufging, hatte es sich zu Gunsten von Fräulein Heisler entschieden. Herr Clewing könnte schon eher Goldonkelchen genannt werden. Wohlverstanden: mit stärkerem Recht, wenn er stattdessen den Vornamen Gaston auf den Vornamen Helmut gehört hätte. Dann hätte er nicht zehn Millionen Francs, sondern zehn Millionen Mark geerbt und infolgedessen seinem Wieselchen die Million in dem rentableren deutschen Gelde schenken können. Aber was nörgle ich? Wieselchen ist zufrieden. Mit quellfrischem Humor und innigem Gemüt weist sie zwei Freier ab und küßt zur Tanzmusik den guten Onkel Gaston, der dafür gerade das richtige Gefühl besitzt. Hat er doch den vergänglichen Advokatenberuf aufgegeben, um nach dem ewigen Rom zu reisen, abendstille Fluren zu durchwandern und in die Harmonie der Sphären zu blicken. Poesie haben die beiden, das muß man Leo Lenz lassen. Er wird mich allerdings dieses Lobes wegen berachten, weil sein Ehrgeiz auf hohe Politik geht. Aber Leo Lenz kann ja Dichter und Staatsmann zugleich sein. Er muß es sogar sein, um am Königlichen

Schauspielhaus angenommen zu werden. Wenn ein französischer Gesandtschaftsattaché nicht den Ruhm Berlins gesummen, wenn er nicht eine entente cordiale zwischen Deutschland und Frankreich befürwortet hätte — wer weiß, ob Herr von Hülsen durch den gefühlshadigen Humor allein einzufangen gewesen wäre! Das eine ist sicher: Wenn jetzt das Abgeordnetenhaus nicht mit einem Theaterleiter abrechnet, dessen Unfähigkeit nur durch die verwegene Inszenierung seines eignen Glanzes übertroffen wird, nimmt es sich selbst das Recht, in geistigen Fragen auch nur mitzureden.

Herbert Jhering

Prozeßbericht

Die beiden Prozesse, die Hermann Sudermann gegen den Herausgeber der „Schaubühne“ angestrengt hat, sind über Erwarten schnell erledigt worden. Der „einzigartige“ Fall hat kaum einen Termin in Anspruch genommen. Es war zunächst eine Klage auf Vernichtung jener Nummer angestrengt worden, die Theodor Lessings Besprechung von Sudermanns neuem Schauspiel enthielt. Außerdem war eine einstweilige Verfügung beantragt worden, wonach die noch vorhandenen Exemplare der Nummer zwecks künftiger Vernichtung herausgegeben werden sollten. Das ganze Verfahren, das die wenigen Tage vor der Uraufführung ausnützen wollte, bekam am siebenten Januar eine andre Wendung. Von diesem Tage an konnte jeder den „wesentlichen Inhalt“ des Stückes angeben, und es ist ja bekannt, daß dies in einer Weise geschah, welche Lessings Kritik nicht nur rechtfertigte, sondern nachträglich als ungemein schonend erscheinen ließ. Der Herausgeber der „Schaubühne“ wartete deshalb die Entscheidung in dem

ganzen Verfahren nicht ab, sondern kam dem Wunsche des Klägers Sudermann nach und entfernte freiwillig aus allen irgend erreichbaren Exemplaren seines Blattes den inkriminierten Aufsatz. So wurde denn der Termin am dreißigsten Januar gegenstandslos. Sudermann war von dem Syndikus des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller Doktor Wenzel Goldbaum, die „Schaubühne“ von Rechtsanwalt Doktor Max Epstein vertreten. Die Sache wurde kurz vorgetragen, und man war nun schnell darüber einig, daß eigentlich der ganze Rechtsstreit von Anfang an eine Bagatelle gewesen, Klage und einstweilige Verfügung aber hinfällig geworden sei. Was übrig blieb, war die Kostenfrage. Der Herausgeber der „Schaubühne“ erklärte sich bereit, diese Kosten zu tragen, wenn das Objekt nicht mit zehntausend Mark beziffert, sondern, entsprechend dem geringen Wert des Streitgegenstandes, bedeutend heruntergesetzt würde. Der Kläger bezifferte das Objekt nun gar mit dreißigtausend Mark und wollte durch eine eidesstattliche Versicherung des Herrn Ersten Dramaturgen am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin, Paul Lindau, nachweisen, daß Sudermann durch Lessings Kritik einen Schaden von zwölftausend Mark erlitten habe. Daraufhin setzte das Gericht den Wert des Streitgegenstandes auf zweitausend Mark fest. Der erste Teil der Komödie war beendet. Unabhängig, aber vielleicht doch nicht ganz unbeeinflusst von dieser Beilegung der Zivilprozesse nimmt der Strafprozeß seinen Fortgang; das heißt: die Staatsanwaltschaft wird sich jetzt erst entscheiden, ob sie überhaupt eine Hauptverhandlung ansetzen, oder das Verfahren einfach einstellen soll.

Aus der Praxis

Büßnenvertrieb

Annahmen

Richard Kühnau: Die sizilianische Vesper, Vieraktiges Trauerspiel. Coblenz, Stadtth.

Ernst Legal: Laetare (Sabina Aspar), Schspl. Berlin, Kleines Th. (Direktion Altman).

Helene Gräfin zu Leiningen: Von Tilsit nach Sankt Helena, Drei Zeitbilder. Neustrelitz, Hofth.

Alfred Borenk: Die beiden Anomaten, Einaktige Römische Oper von Fordes Milo und Georg Kunst. Karlsruhe, Hofth.

Stefan Markus: Bathseba, Einaktiges Drama. Potiphar, Einaktige Tragödie. Zürich, Stadtth.

Erwin Weill und G. M. Britting: Madame, Ein Akt. Regensburg, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

17. 1. Kurt Delbrück: Das Volk steht auf - der Sturm bricht los, Fünfstückiges Volksst. Sangershausen, Stadtth.

Artur Dinter: Der Dämon, Fünfstückiges Schspl. Eisenach, Stadtth.

18. 1. Gustav Frenssen: Sönke Ericksen, Dreiaktiges Drama. Hamburg, Thaliath.

Helene Hirsch: Jung Berners große Leiden, Schspl. Brunn, Stadtth.

Albert Mattausch: Wenn man im Dunkeln läuft, Operette. Magdeburg, Stadtth.

20. 1. Hugo Haackel: Abgerüstet, Schspl. Thorn, Stadtth.

21. 1. Hellmuth Falkenfeld: Elgabal, Vieraktige Tragödie. Gottbus, Stadtth.

22. 1. Ernst v. Dohnanyi: Tanke Simona, Einaktige Spieloper. Dresden, Hofoper.

23. 1. * * *: Wiegen oder Brechen, Schülertragödie. Eisenach, Stadtth.

Moritz Bartsch und Karl Wilhelm Michler: Landflucht, Ein schlesisches Heimatsdrama in vier Akten. Briesg, Stadtth.

Charles Lehst: Alt-Nürnberg, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

24. 1. Eduard Stucken: Astrid, Vieraktiges Drama. Berlin, Deutsches Th.

2) von übersehten Werken.

Bernard Shaw: Blanco Posnets Erweckung, Melodramatische Predigt in einem Akt. München, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Lucien Desnard: La folle Cuchère, Komödie Paris, Renaissance.

Jubiläen

Die Frau Präsidentin: 25, Berlin, Residenzth.

Neue Bücher

C. F. W. Bohl: Gerhart Hauptmann, Zu seinem fünfzigsten Geburtstag. Berlin, Rudolf Schmidt. 20 S. M. — 50.

Dramen

Erwin Piechotta: Die Moristen, Fünfstückige Trag. Leipzig, Kenienverlag. 143 S. M. 2.—

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Alexander: Centa Bré. Reclams Universalum XXIX 17.

Julius Bab: Fiorenza. Gegenwart XLII 4.

Hans Heinrich Borchardt: Otto Ludwig. Westermanns Monatshefte LVII 6.

Ulrich Brendel: Karl Schönherr. Wage XVI 2.

Moeller van den Bruck: Die Aussichten des berliner Opernhauses. Tag 12.

Richard Elb: Unsere Theaterverhältnisse. Masken VIII 11.

Max Epstein: Die wirtschaftliche Lage der Berliner Bühnen. März VII 2.

Fremdenverkehr und Theaterbesuch. Voss. Jtg. 42.

Ferdinand Stiefel: „Faust“ in moderner Regie. Der neue Weg XLII 3.

Paul A. Kirstein: Der Dramaturg. Deutsche Bühne V 1.

Friedrich Kranz: Wahrenth in Petersburg B. T. 39.

Nachrichten

Die Direktion des Deutschen von Hannover geht zum Herbst an die Herren Hermann Rudolph, bisher Direktor des Stadttheaters von Eisenach, und Rudolf Ziegler, früher Direktor der Schauburg von Hannover, über.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Eduard Studen: Astrid, Drama in vier Akten. Deutsches Theater.

1. Mit dem bis zur erfinderischen Kraft gesteigerten Stilgefühl, das den Dramatiker der Gralsage auszeichnet, hat Studen auch die nordisch-germanische Tonart gefunden.

2. Dieser ganze Abend ist mir eine einzige große Unbegreiflichkeit. Daß man dies Stück spielte, daß man es am Deutschen Theater so spielte, werde ich nicht verstehen.

3. Ein trauriger verunglückter Abend, wo fast lauter unzulängliche Kräfte einem Gebilde aus hohlem Messing Töne entlockten,

die Musik sein wollten und noch nicht einmal Theaterfanfare wurden.

4. Der Dichter irrt von der Poesie nicht zur Gelehrsamkeit ab, er meidet die Lockung, altisländische Kulturbilder in großen Ensemble-Scenen zu malen, die Sprache ist knapp und klar, der tragische Faden blutig rot.

5. Eine Dichtung, die Studens feinscher Gestaltungsgabe wieder Ehre macht, im Stoff entlegen, zeitlich von uns entfernt, menschlich uns vielfach nahe, nicht arm an Affekten, die nach außen schlagen, reicher an andern, deren Flamme das Innere der Gestalten beleuchtet.

*

II. Leo Lenz: Wieselchen, Lustspiel in drei Akten. Schauspielhaus.

1. Mit den gleichen märchenhaften Komödienzufällen und freundlichen Ueberraschungen, mit so üppigem Goldregen und erfreulichen Grobmuts-Wettspielen hat schon die selbige Birch-Pfeiffer unsere Altvorderen reich bedacht.

2. Daß die Schauspieler bei dieser Art von Beschäftigung alle Arbeitslust verlieren, zeigte...

3. Das Schauspielhaus gab sich die Ehre, mit seinem neuen Werk die Zahl seiner lebenswürdig wertlosen, das Prinzip der Unterernährungsfördernden Unterhaltungsstücke vergrößert zu haben.

4. Alles sehr nett und harmlos.

5. O Schauspielhaus am Gendarmenmarkt! O Verpflichtungen! O Erinnerungen! Ist in deinen Mauern keiner, der blöde Stücke von etwas minder blöden unterscheidet, Kammerdeutsch von leidlichem Deutsch?

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1912 wird für die Abonnenten der ersten Märznummer beigegeben. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. -- Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Bernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg, Ernst-Lubke-Platz 1, Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

6. Februar 1913

Nummer 6

Das Theatergeschäft / von Max Epstein Willy Nordau

Seit einigen Wochen beschäftigt das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus die Öffentlichkeit in einem Maße, das im Vergleich zu der Bedeutung des Theaters für das berliner Leben ein wenig übertrieben erscheint. Es ist erstaunlich, daß die meisten Zeitungen gewissenhaft Notiz nehmen von den gerichtlichen und außergerichtlichen Klänsereien, ohne die nun einmal sehr wenige Theater geführt werden können. Interessant ist dabei noch die Schwankung und Schwenkung, die manche Organe in ihrer Anteilnahme durchmachen. Nun aber scheint es Nordau mit einigen ganz verdorben zu haben, seitdem er mitgeteilt hat, daß der Sänger Gustav Friedrich, der Bevollmächtigte der Hauseigentümer, ihm geraten habe, kleine Bestechungsversuche bei der Presse zu machen. Psychologisch wird der Mann erst von dieser Mitteilung an interessant. Vorher war er nur ein Theaterdirektor, dem es schlecht geht. Jetzt muß man über diesen Menschen nachdenken, der in dem Augenblick, wo er sein Geschäft in Ordnung bringen soll, zu seinem eigenen Nachteil dem persönlichen Aerger Luft macht. Ich hatte schon vor einiger Zeit einmal Gelegenheit, in dieser Zeitschrift mich mit Willy Nordau zu beschäftigen. Damals waren mir die Einzelheiten seiner Direktionsführung noch nicht bekannt. Jetzt habe ich genug erfahren, um über sein Unternehmen genauer zu berichten. Der Bericht scheint mir belehrend, weil er wiederum die geschäftlichen Verhältnisse der berliner Theater beleuchtet.

Nordau hat eine Laufbahn hinter sich, die sich gar nicht als Einleitung für den Beruf des Theaterdirektors zu eignen scheint. Er erhielt seminaristische Ausbildung, um Volksschullehrer zu werden, und war dann einige Zeit in der Bergschule zu Eisleben. Schon auf dem Seminar hatte ihm der Direktor geraten, sich der Bühne zu widmen, da er dafür Talent habe. Man sieht, was ein Schulmeister alles anrichten kann. Da Nordaus Angehörigen der Bühnenberuf wenig zusagte, wurde er von der Bühne

Schauspielhaus angenommen zu werden. Wenn ein französischer Gesandtschaftsattaché nicht den Ruhm Berlins gesungen, wenn er nicht eine entente cordiale zwischen Deutschland und Frankreich befürwortet hätte — wer weiß, ob Herr von Hülsen durch den gefühlvollen Humor allein einzufangen gewesen wäre! Das eine ist sicher: Wenn jetzt das Abgeordnetenhaus nicht mit einem Theaterleiter abrechnet, dessen Unfähigkeit nur durch die verwegene Injurienerei eines eignen Glanzes übertroffen wird, nimmt es sich selbst das Recht, in geistigen Fragen auch nur mitzureden.

Herbert Jhering

Prozeßbericht

Die beiden Prozesse, die Hermann Sudermann gegen den Herausgeber der „Schaubühne“ angestrengt hat, sind über Erwarten schnell erledigt worden. Der „einzigartige“ Fall hat kaum einen Termin in Anspruch genommen. Es war zunächst eine Klage auf Vernichtung jener Nummer angestrengt worden, die Theodor Lessings Besprechung von Sudermanns neuem Schauspiel enthielt. Außerdem war eine einstweilige Verfügung beantragt worden, wonach die noch vorhandenen Exemplare der Nummer zwecks künftiger Vernichtung herausgegeben werden sollten. Das ganze Verfahren, das die wenigen Tage vor der Uraufführung ausnützen wollte, bekam am siebenten Januar eine andre Wendung. Von diesem Tage an konnte jeder den „wesentlichen Inhalt“ des Stückes angeben, und es ist ja bekannt, daß dies in einer Weise geschah, welche Lessings Kritik nicht nur rechtfertigte, sondern nachträglich als ungemein schonend erscheinen ließ. Der Herausgeber der „Schaubühne“ wartete deshalb die Entscheidung in dem

ganzen Verfahren nicht ab, sondern kam dem Wunsche des Klägers Sudermann nach und entfernte freiwillig aus allen erreichbaren Exemplaren seines Blattes den inkriminierten Aufsatz. So wurde denn der Termin am dreißigsten und vierzigsten Januar gegenstandslos. Sudermann war von dem Syndikus des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller Doktor Wenzel Goldbaum, die „Schaubühne“ von Rechtsanwalt Doktor Max Epstein vertreten. Die Sache wurde kurz vorgetragen, und man war sich schnell darüber einig, daß eigentlich der ganze Rechtsstreit von Anfang an eine Bagatelle gewesen, Klage und einstweilige Verfügung aber hinfällig geworden sei. Was übrig blieb, war die Kostenfrage. Der Herausgeber der „Schaubühne“ erklärte sich bereit, diese Kosten zu tragen, wenn das Objekt nicht mit zehntausend Mark beziffert, sondern, entsprechend dem geringen Wert des Streitgegenstandes, bedeutend heruntergesetzt würde. Der Kläger bezifferte das Objekt nun gar mit dreißigtausend Mark und wollte durch eine eidesstattliche Versicherung des Herrn Ersten Dramaturgen am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin, Paul Lindau, nachweisen, daß Sudermann durch Lessings Kritik einen Schaden von zwölftausend Mark erlitten habe. Daraufhin setzte das Gericht den Wert des Streitgegenstandes auf zweitausend Mark fest. Der erste Teil der Komödie war beendet. Unabhängig, aber vielleicht doch nicht ganz unbeeinflusst von dieser Beilegung der Zivilprozeße nimmt der Strafprozeß seinen Fortgang; das heißt: die Staatsanwaltschaft wird sich jetzt erst entscheiden, ob sie überhaupt eine Hauptverhandlung ansetzen, oder das Verfahren einfach einstellen soll.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Richard Kühnau: Die sizilianische Vesper, Vieraktiges Trauerspiel. Coblenz, Stadtth.

Ernst Regal: Laetare (Sabina Kaspar), Schspl. Berlin, Kleines Th. (Direktion Altman).

Helene Gräfin zu Leiningen: Von Elst nach Saint Helena, Drei Zeitbilder. Neustrelitz, Hofth.

Alfred Lorenz: Die beiden Automaten, Einaktige Komische Oper von Bordes Milo und Georg Kunst. Karlsruhe, Hofth.

Stefan Markus: Bathseba, Einaktiges Drama. Potiphar, Einaktige Tragödie. Zürich, Stadtth.

Erwin Weiß und G. H. Britting: Madame, Ein Akt. Regensburg, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

17. 1. Kurt Delbrück: Das Volk steht auf - der Sturm bricht los, Fünfstückiges Volksst. Sangershausen, Stadtth.

Artur Dinter: Der Dämon, Fünfstückiges Schspl. Eisenach, Stadtth.

18. 1. Gustav Frenssen: Sönke Ericksen, Dreiaktiges Drama. Hamburg, Thaliath.

Helene Hirsch: Jung Werners große Leiden, Schspl. Brunn, Stadtth.

Albert Mattauß: Wenn man im Dunkeln läuft, Operette. Magdeburg, Stadtth.

20. 1. Hugo Haßler: Abgerüstet, Schspl. Thorn, Stadtth.

21. 1. Hellmuth Falkenfeld: Elgabal, Vieraktige Tragödie. Gottbus, Stadtth.

22. 1. Ernst v. Dohnanyi: Tante Simona, Einaktige Spieloper. Dresden, Hofoper.

23. 1. * * *: Wiegen oder Brechen, Schülertragödie. Eisenach, Stadtth.

Moritz Bartsch und Karl Wilhelm Richter: Landstucht, Ein schlesisches Heimatsdrama in vier Akten. Briesg, Stadtth.

Charles Leht: Alt-Nürnberg, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

24. 1. Eduard Stucken: Astrid, Vieraktiges Drama. Berlin, Deutsches Th.

2) von übersehten Werken.

Bernard Shaw: Blanco Posnets Erwckung, Melodramatische Predigt in einem Akt. München, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Lucien Besnard: La folle Cuchère, Komödie Paris, Renaissance.

Jubiläen

Die Frau Präsidentin: 25, Berlin, Residenzth.

Neue Bücher

G. F. W. Behl: Gerhart Hauptmann, Zu seinem fünfzigsten Geburtstage. Berlin, Rudolf Schmidt. 20 S. M. — 50.

Dramen

Erwin Piechotta: Die Moristen, Fünfstückige Trag. Leipzig, Kenienverlag. 143 S. M. 2.—

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Alexander: Centa Bré. Reclams Univerſum XXIX 17.

Julius Bab: Fiorenza. Gegenwart XLII 4.

Hans Heinrich Vorherdt: Otto Ludwig. Westermanns Monatshefte LVII 6.

Ulrik Brendel: Karl Schönherr. Wage XVI 2.

Moeller van den Bruck: Die Ausſichten des berliner Opernhauses. Tag 12.

Richard Elb: Unsere Theaterverhältnisse. Masken VIII 11.

Max Epstein: Die wirtschaftliche Lage der Berliner Bühnen. März VII 2.

Fremdenverkehr und Theaterbesuch. Voss. Jtg. 42.

Ferdinand Knefel: „Faust“ in moderner Regie. Der neue Weg XLII 3.

Paul A. Kirjstein: Der Dramaturg. Deutsche Bühne V 1.

Friedrich Kranz: Bayreuth in Petersburg W. T. 39.

Nachrichten

Die Direktion des Deutschen von Hannover geht zum Herbst an die Herren Hermann Rudolph, bisher Direktor des Stadttheaters von Eisenach, und Rudolf Ziegler, früher Direktor der Schauburg von Hannover, über.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Eduard Studen: Astrid, Drama in vier Akten. Deutsches Theater.

1. Mit dem bis zur erfinderischen Kraft gesteigerten Stilgefühl, das den Dramatiker der Grals Sage auszeichnet, hat Studen auch die nordisch-germanische Tonart gefunden.

2. Dieser ganze Abend ist mir eine einzige große Unbegreiflichkeit. Daß man dies Stück spielte, daß man es am Deutschen Theater so spielte, werde ich nicht verstehen.

3. Ein trauriger verunglückter Abend, wo fast lauter unzulängliche Kräfte einem Gebilde aus hohlem Messing Töne entlockten,

die Musik sein wollten und noch nicht einmal Theaterfanfare wurden.

4. Der Dichter irrt von der Poesie nicht zur Gelehrsamkeit ab, er meidet die Lockung, altisländische Kulturbilder in großen Ensemble- Szenen zu malen, die Sprache ist knapp und klar, der tragische Faden blutig rot.

5. Eine Dichtung, die Studens feuchter Gestaltungsgabe wieder Ehre macht, im Stoff entlegen, zeitlich von uns entfernt, menschlich uns vielfach nahe, nicht arm an Affekten, die nach außen schlagen, reicher an andern, deren Flamme das Innere der Gestalten beleuchtet.

*

II. Leo Lenz: Wieselchen, Lustspiel in drei Akten. Schauspielhaus.

1. Mit den gleichen märchenhaften Komödienzufällen und freundlichen Ueberraschungen, mit so üppigem Goldregen und erfreulichen Grobmuts-Wettspielen hat schon die selige Birch-Pfeiffer unsere Altvorderen reich bedacht.

2. Daß die Schauspieler bei dieser Art von Beschäftigung alle Arbeitslust verlieren, zeigte . . .

3. Das Schauspielhaus gab sich die Ehre, mit seinem neuen Werk die Zahl seiner lebenswürdig wertlosen, das Prinzip der Unterernährungsfördernden Unterhaltungsstücke vergrößert zu haben.

4. Alles sehr nett und harmlos.

5. O Schauspielhaus am Gendarmenmarkt! O Verpflichtungen! O Erinnerungen! Ist in deinen Mauern keiner, der blöde Stücke von etwas minder blöden unterscheidet, Hammerdeutsch von leidlichem Deutsch?

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1912 wird für die Abonnenten der ersten Märznummer beigegeben. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Neberg & Deutsch, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

6. Februar 1913

Nummer 6

Das Theatergeschäft / von Max Epstein Willh Nordau

Seit einigen Wochen beschäftigt das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus die Öffentlichkeit in einem Maße, das im Vergleich zu der Bedeutung des Theaters für das berliner Leben ein wenig übertrieben erscheint. Es ist erstaunlich, daß die meisten Zeitungen gewissenhaft Notiz nehmen von den gerichtlichen und außergerichtlichen Plänkeleien, ohne die nun einmal sehr wenige Theater geführt werden können. Interessant ist dabei noch die Schwankung und Schwenkung, die manche Organe in ihrer Anteilnahme durchmachen. Nun aber scheint es Nordau mit einigen ganz verdorben zu haben, seitdem er mitgeteilt hat, daß der Sänger Gustav Friedrich, der Bevollmächtigte der Hauseigentümer, ihm geraten habe, kleine Bestechungsversuche bei der Presse zu machen. Psychologisch wird der Mann erst von dieser Mitteilung an interessant. Vorher war er nur ein Theaterdirektor, dem es schlecht geht. Jetzt muß man über diesen Menschen nachdenken, der in dem Augenblick, wo er sein Geschäft in Ordnung bringen soll, zu seinem eigenen Nachteil dem persönlichen Aerger Lust macht. Ich hatte schon vor einiger Zeit einmal Gelegenheit, in dieser Zeitschrift mich mit Willh Nordau zu beschäftigen. Damals waren mir die Einzelheiten seiner Direktionsführung noch nicht bekannt. Jetzt habe ich genug erfahren, um über sein Unternehmen genauer zu berichten. Der Bericht scheint mir belehrend, weil er wiederum die geschäftlichen Verhältnisse der berliner Theater beleuchtet.

Nordau hat eine Laufbahn hinter sich, die sich gar nicht als Einleitung für den Beruf des Theaterdirektors zu eignen scheint. Er erhielt seminaristische Ausbildung, um Volksschullehrer zu werden, und war dann einige Zeit in der Bergschule zu Eisleben. Schon auf dem Seminar hatte ihm der Direktor geraten, sich der Bühne zu widmen, da er dafür Talent habe. Man sieht, was so ein Schulmeister alles anrichten kann. Da Nordaus Angehörigen der Bühnenberuf wenig zusagte, wurde er von der Bühne

ängstlich fern gehalten. Er sah die erste Theatervorstellung zu derselben Zeit, wo er das erste Mal auf der Bühne stand. Ort der Handlung war Bleichrode im Harz, wo Nordau einen Brinzen in einem Märchen vorstellte. Ist das nicht eine kleine Tragikomödie? Mit zweiundzwanzig Jahren übernahm er die Direktion eines Sommertheaters in Eisleben, und dann ging er nach Hameln. Hier, wie in seinen spätern Direktionen, versuchte er es mit der hohen Literatur. Hameln erkannte das dankbar an und bewilligte ihm bei Schluß der Saison eine Subvention von tausend Mark. (Jetzt soll Nordau seinen Gläubigern monatlich tausend Mark zahlen, um einen Teil der Schulden zu tilgen.) Von Hameln kam er nach Goslar, wo er recht erfolgreich tätig war und bekannte Künstler (Moissi, Irene Triesch) gastieren ließ. Auch hier hatte er wieder das Glück, von der Stadt eine Ehrengabe von tausend Mark zu bekommen. Der Ehrgeiz trieb ihn, größere Städte aufzuzuchen, und so eröffnete er trotz allen Warnungen im September 1910 das bis dahin leerstehende Residenztheater von Cassel, mit Thomas Morat. Trotz allen Schwierigkeiten hatte Nordau schließlich Erfolg und machte dem Hoftheater ernstlich Konkurrenz. Er hatte wieder vortreffliche Gastspiele und seine Inszenierungen von 'König Oedipus' und 'Glaube und Heimat' fanden bei Presse und Publikum starke Anerkennung. Da begann sein Verhängnis. Alfred Halm gastierte bei ihm, und dieses Gastspiel verschaffte ihm die Bekanntschaft mit dem Statthalter Halms, Herrn Robert Ebert. Dieser machte ihn auf das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus aufmerksam, und Nordau ließ sich von dem Gedanken blenden, in Berlin Theaterdirektor zu werden. Er kannte Berlin nicht, und er hatte auch keine geschäftlichen oder künstlerischen Beziehungen zu Berlin. Er hatte eine Besprechung über den Geschäftsgang des Theaters mit Herrn Gustav Friedrich, und diese Besprechung muß ihn wohl veranlaßt haben, die Aussichten des Unternehmens günstig zu beurteilen. Er wurde auch darauf hingelenkt, daß Aufführungen von klassischen Dramen und literarisch wertvollen Werken bei billigen Preisen Erfolg versprechen. Er kannte aber die wahren Verhältnisse so wenig, daß er sich nicht einmal fragen konnte, warum das Schillertheater sich hier nicht gehalten hatte. Nordau eröffnete die Saison mit Wilbrandts letztem Werk 'Siegfried der Cherusker'. Schon die Wahl dieses Stückes erwies die Verfehltheit des geplanten Repertoires. Das Haus blieb monatelang leer, und Nordau, der nicht stark kapitalisiert war, geriet bald in Verlegenheit. Er begann jetzt aber, wie das so die Regel ist, sein Interesse von der Bühne abzuwenden und sich fast ausschließlich mit der Frage zu beschäftigen, woher man am leichtesten neue Gelder be-

kommt. So verloren die Vorstellungen an Wert. Der Staat wurde überlastet, und Nordau faßte bald den Entschluß, das Theater aufzugeben, um keine neuen Schulden zu machen. Zunächst versuchte er, die Operette eines nicht unvermögenden Herrn aufzuführen. Der Erfolg war, daß zwar die Einnahmen sich etwas erhöhten, aber die Ausgaben unverhältnismäßig stiegen. Erst die Herabsetzung der Eintrittspreise am Ausgang des vorigen Jahres brachte erträgliche Einnahmen, ja sogar die ersten Überschüsse. Trotzdem verfiel Nordau bald wieder in den eben erst gut gemachten Fehler und ließ sich durch Lindes Angebot locken, dessen Operette 'Grigri' anzunehmen. Linde wollte aber nicht zugeben, daß seine Operette bei kleinen Preisen gespielt wurde, und so trat bald wieder die alte Misere der unverhältnismäßigen Erhöhung der Ausgaben ein. Sehen wir uns einmal die Zahlen des Unternehmens an.

Nordau hatte sich, um das Theater überhaupt übernehmen zu können, drei Geldleute zusammengeholt, die ihn von seiner Tätigkeit in der Provinz her kannten. Diese drei Männer brachten ein Kapital von 75 000 Mark auf, und außerdem verschaffte sich Nordau noch darlehnsweise 15 000 Mark. Von den hiernach zur Verfügung stehenden 90 000 Mark mußte er 22 000 Mark Mietskaution zahlen, 30 000 Mark bei der Polizei als Sperrfonds hinterlegen und 3000 Mark für sonstige Kauttionen ausgeben. Außerdem hatte er für ein Vierteljahr im voraus die Miete mit 22 000 Mark zu entrichten. Die Gagen für die Vorproben kosteten 6000 Mark, und als er noch etwa 7000 Mark für Versicherungen, Provisionen und andre Nebenausgaben fortgegeben hatte, war sein Betriebskapital erschöpft. Hätte er, zum Beispiel, nicht die unverhältnismäßig hohe Summe bei der Polizei liegen gehabt, so wäre er bedeutend flüssiger geworden und hätte sich leichter durchsetzen können. So aber mußte er sofort neue Gelder aufnehmen. Die Darlehen mußten sogar in größern Beträgen herangeholt werden, da ja das Theater fast ein Jahr lang nur geringe Einnahmen brachte. Er zog deshalb auch im Laufe der Jahre die bekannten Stellvertreter an sich, deren Wirksamkeit jeder Eingeweihte beurteilen kann, wenn er nur ihre Namen hört. Da war etwa zwei Wochen Arthur Günsburg tätig, der Nordau veranlaßte, die 'Hochzeit von Valeni' von Ganghofer bei billigen Preisen zu spielen. (Adele Hartwig, die dem Komödienhaus angehört, dessen Bureauchef Arthur Günsburg ist, soll sich ja in letzter Zeit wieder um Nordaus Theater beworben haben.) Günsburg ließ Bons ausgeben, die es dem Publikum ermöglichten, für sechzig Pfennige einen guten Platz zu bekommen. Nordau mußte die Hälfte davon einem Billettvertreiber abgeben. Bei dieser

Methode brachte das ausverkaufte Theater etwa 300 Mark, während sich der Etat auf etwa 1000 Mark stellte. Drei Tage lang war Friedrich Borger tätig, dessen Name seit langer Zeit schon keine Vorbedeutung mehr hat. Zuletzt ließ dann wieder Ebert sein Licht leuchten, ohne bessere Ratschläge, als seinerzeit in Cassel zu geben. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus war zu der Zeit, als es Frijsche, der Erblasser des jetzigen Eigentümers, das erste Mal als Direktor leitete, eine der erfolgreichsten Theaterunternehmungen Berlins. Seitdem hat es kaum noch Erfolge gesehen. Seit der Verschiebung des zahlungsfähigen Publikums nach dem Westen Berlins und den westlichen Vororten ist das Theater nur noch als ein für seine Gegend bestimmtes Volkstheater zu halten. Es ist auch nicht mehr möglich, dort literarisch ernst zu arbeiten, sondern man kann nur das Publikum in einer ihm verständlichen Weise amüsieren, und man muß ihm die billigen Preise eines Volkstheaters offerieren. Sollte Nordau durchhalten können, so wird auch diese Veränderung vor sich gehen. Inzwischen aber hat er noch manchen Kampf auszufechten.

Man spricht jetzt allgemein davon, daß Nordau über 300 000 Mark Schulden habe. Wenn man die Urteile, die gegen ihn ergangen sind und gewisse Verträge und Anerkennungen einfach hinnimmt, so muß sich auch eine solche Summe ergeben. Die Summen aber, die Nordau wirklich bekommen hat, sind erheblich geringer. Man macht hier wieder die Beobachtung, daß die Bucherei bei wenigen Geschäften so ausgiebig betrieben wird, wie beim Theater. Es ist zuzugeben, daß das Theater mit seinen fast immer nur ins Große gehenden Verdienst- und Verlustmöglichkeiten einen erhöhten Zinsfuß rechtfertigt. Die fast üblich gewordenen fünfundvierzig Prozent für Wechseldiskontierungen lassen sich noch hinnehmen. Aber schließlich muß alles seine Grenzen haben. Wenn Nordau für ein Darlehn von 5000 Mark auf fünf Tage 1000 Mark Zinsen zahlte, so ergibt das einen Zinsfuß, den man wohl um viele hundert Prozent zu hoch schätzen muß. Mögen andre Gläubiger weniger erhalten haben — jedenfalls darf man ein Drittel aller Verbindlichkeiten für Zinsen und Provisionen abgehen lassen. Da nun das Geschäft keine großen Gewinne erzielte, so ergab sich die Notwendigkeit, immer neue Schulden zu kontrahieren. Mit der Zeit aber wird es nicht mehr möglich, die Zinsen dieser Zinsen zu zahlen, und dieses Unheil führt dann zu einer Katastrophe, wenn nicht eine ganz neue Finanzierung mit Zustimmung vernünftiger Gläubiger gelingt. Nordau glaubte, einen geschäftlichen Helfer in Paul Linke zu finden, dem daran zu liegen schien, ein Theater für seine Werke frei zu

haben. Aber die Operette erhöhte die Einnahmen nicht entsprechend den nötigen Ausgaben. Die Einnahme im August vorigen Jahres betrug 35 000 Mark. Bei kleinerm Etat ergibt sich hier ein Ueberschuß. Die Aufführung von „Grigori“ erforderte jedoch einen monatlichen Aufwand von 37 000 Mark.

Nur wenn die Gläubiger vernünftig genug sind, einzusehen, daß sie besser tun, nach und nach ihr Geld zu retten, als um ihre Zinsen zu kämpfen, wird eine Sanierung gelingen. Linde hat einen Arrest herausgebracht und, um die täglichen Einnahmen für die nötigen Ausgaben frei zu machen, die Gläubiger gezwungen, eine Betriebsgesellschaft zu gründen. Einen schlimmen Gegner hat Nordau jetzt an Gustav Friedrich, dessen Leben so stark von Musik durchflutet ist, der aber als Geschäftsmann die Akkorde nicht liebt. Man kann es schließlich einem Hauseigenen nicht verdenken, wenn er gegen einen Direktor, der ihm Miete schuldig ist, mißtrauisch ist und sich nach neuen Mietern umsieht. Daß aber ein Eigentümer, der seine Miete bis März bekommen und außerdem eine volle Mietkaution in der Hand hat, im Januar nicht nur schon Eventualverträge macht, sondern den Abschluß solcher Verträge der Öffentlichkeit mitteilt und seinem Mieter durch Mitteilungen auch sonst das Leben erschwert: das ist keineswegs mit Anerkennung zu erwähnen. Die Theater ringen schwer um ihre Existenz, und Herr Friedrich hat kein besonders wertvolles Objekt in der Hand. Als er Nordau in sein Theater hineinließ, hat er ihn nicht auf die Gefahren der schlechten Finanzierung aufmerksam gemacht. Er hat jedenfalls den Vertrag mit ihm geschlossen. Nun muß er, solange es geht, die Folgen tragen und darf nicht der erste Rufer im Streit gegen seinen Mieter werden, der versuchen will, das Unternehmen noch einmal zu halten.

Die Geliebten / von René Schickele

Sah'n Euch und wagten kaum den Blick zu heben
und wußten nicht, wie uns geschah,
Ihr ließt uns im Innersten erbeben,
noch fern, wart Ihr schon nah.

Zum Abschied konnten wir die Hand kaum heben,
wir wußten nicht, wie uns geschah,
doch als wir gingen, ließen wir das Leben
und unsern Tod Euch da.

gesundem Egoismus um nichts als das eine Werk, friert in Brand's Giskirche und wird nur warm, wenn Agnes ihren tiefen Mutter Schmerz abwechselnd aus sich heraus und in sich hineinweint. Aber gerade der vierte Akt weckt gegen den Erreger dieses Schmerzes eine Empörung, die das Theaterstück 'Brand' diesmal wohl für alle Male umgebracht hat.

Die Aufführung hat kaum die halbe Schuld. Sie ist ebenso anständig wie uninteressant. Man sieht: Hügel, Birken, graue Felswand, neuer Kirche braun Gewände, Erlgebüsch zu Baches Seiten, drohend, lastend, schattend Schneedach, häßlich engen, kalten Fjord — kurz, was sich der Dichter gedacht hat, von Svend Gade naturgetreu, aber mit größerem und geringerem künstlerischen Erfolg ausgeführt. Man wünschte sich diese Decorationen jedenfalls auf eine geräumigere Bühne, weil hier die mörderische Lawine nicht höher zu ragen scheint als Brand selbst. Seine Umgebung ist, am dritten Abend, entweder peinlich, wie die wahnsinnige Gerd, die unverständlich umherspringt und unverständlich umherstreift; oder zulänglich, wie die meisten; oder wohlnehmend, wie der Arzt des Herrn Bog, eines Schauspielers von jener Festigkeit, Herzlichkeit und Schlichtheit, die früher in Berlin nach Gebühr bewertet wurde, heute aber, vermutlich, weil wir so reich sind, im Winkel stehen kann. Die Triech ist selbstverständlich keine bräutliche, sondern erst eine mütterliche, dann allerdings eine wunderbar mütterliche Agnes. Sie mußte nur darauf achten, daß ihr Ton, wenn er gütig werden soll, nicht süß oder gar süßlich wird, wie es ihr neuerdings manchmal geschieht. Daß die Konfession nicht stimmte, störte bei ihr weniger als bei ihrem gestrengen Gebieter. „Er glich dem Moses, dieser junge Pfarrer“; aber bei Abjen gerade einen Vers lang, während Herr Hartau fünf Akte lang weder äußerlich noch innerlich dieser junge Pfarrer war. Solange man keinen von den rein germanischen Männern der deutschen Bühne, Manßler oder Bassermann, für die Rolle hat — es ist ja keine Gestalt, sondern eben eine Rolle, die durchaus auf bestimmte formende und ausfüllende Individualitäten angewiesen ist — mag es allerdings gleichgültig sein, ob einer ihr tausend oder zehntausend Schritte fernbleibt. Bei Herrn Hartau sind es dreitausend, weil er den Text so musterhaft spricht, wie es wenige vermöchten. So haben wir Brand immerhin gehört — aber dabei auch entdeckt, daß uns nichts fehlen wird, wenn wir ihn niemals zu sehen bekommen.

Fremdenindustrie geworden ist, in Venedig überkommt der Tod
 den großen deutschen Schriftsteller Gustav von Aschenbach. (Solche
 völlig freien Konstruktionen historisch einzuordnender Geschöpfe,
 wie sie Thomas Mann schon in seinem Fürstenroman beliebt hat,
 bleiben für mein Gefühl immer bedenklich. Eine noch so frei be-
 nutzte historische Gestalt bringt immer eine Atmosphäre von
 Sicherheit, vom Selbstverständlichen mit, wie sie die größte An-
 spannung der dichterischen Phantasie — die hier das ganze
 Lebenswerk eines Schriftstellers erfindet! — nie völlig schaffen
 kann. Es bleibt ein Geschmack von spielerischer Willkür in solcher
 Gestaltung — hier die einzige undichte Stelle in einem sonst
 meisterhaften Gefüge.) Aschenbachs Leben und Werk war das
 Schauspiel einer ungeheuern Willensanstrengung und Pflichten-
 erfüllung, der Weg eines Menschen, der mit stählerner Kraft einem
 schwächlichen Körper und einer launischen Seele große und klare
 Taten abgewonnen hat. Er hat nie mit der offenen Hand, son-
 dern immer mit der geschlossenen Faust gelebt; aber er hat durchge-
 schlagen, er steht ein in sich gefestigter, geehrter und geliebter,
 vielen vieles bedeutender Mann in seiner Zeit, sicher und stolz
 in seiner Arbeit. Ein Zufall, ein Nichts, die Geste eines
 Passanten — eines jener völlig bedeutungslosen Dinge, die zum
 Sprachrohr unserer innersten Notwendigkeiten werden —
 reizt ihn aus seiner Arbeit, reizt ihn, zum ersten Mal seit Jahr-
 zehnten auszuruhen, im ziellosen Schweifen auszuruhen. Der
 heimliche Wille einer übermüdeten Lebensenergie, die enden will,
 lockt ihn nach Venedig und erschüttert durch eine Reihe ganz
 winziger, aber irgend wie unverhältnißvoller, seltsam ausschweifender
 Ereignisse, das klare, vom Willen umgrenzte Selbst- und Welt-
 gefühl des Reisenden. Und schließlich ist es in Venedig, am Lido,
 wo man vom allzu bequemen Triumphstuhl über das allzu
 sonnige Meer blickt, müßig vor der Stadt der schönen toten
 Müßigkeit — in Venedig ist es, wo die Gestalt eines Knaben,
 eines wunderschönen Vierzehnjährigen aus edler polnischer
 Familie, auftaucht, die Sinne des Erschütterten völlig zu ver-
 wirren. Sein Wort fällt zwischen den beiden, kaum daß zuletzt
 Blicke von fern her ein geheimes Band stiften. Aber für Aschen-
 bach zerrißt die Leidenschaft, die sich an diesem Anblick ent-
 zündet, all die Dämme, hinter denen sein Leben gebaut war. Eine
 Flut der heidnischen, zwanglos treibenden Schönheit spült herein;
 der Duft jener Zeiten, da die Weisen von Hellas am Anblick
 ihrer Lieblinge das Wesen des Großen und das Gesetz der Welt er-
 kannten, betäubt seinen Sinn; ein Traum von bacchischer Wild-
 heit erschlägt diesen Helden der Arbeit und der Pflicht. In
 Venedig bricht die Cholera aus, aber diese Stadt der Fremden-

Critici ihr Mangel an Respekt und selbstloser Liebe zum Wertvollen um das bißchen Geduld, das nötig ist, auch in dieser verunglückten Form die leidenschaftliche Seele eines Dichters zu finden und zu begrüßen — Seele, die immer einer Notwendigkeit entspricht, die immer etwas ganz anderes und viel Wesentlicheres will als den Beifall der Journalisten und die hohen Notierungen der Kunstbörse.

Es ist wirklich kinderleicht zu vernehmen, und nur von der Selbstgefälligkeit der Immerwichtigen zu überhören, wie hier um den Ausdruck der gleichen Melodie gerungen wird, die Thomas Manns ganzes Werk durchzieht. Die ethischen, formenden, pflicht- und gesetzgebenden Kräfte stellen sich mit den ästhetischen, den grenzenlos schweifenden, chaotisch berausenden zum Kampf: aber im Augenblick der feindlichsten Begegnung entdecken der große Täter und der große Genießer, die „Solidarität der menschlichen Größe“, das Tiefgemeinsame all derer, denen ein Dämon Vollendung gebietet, und auf deren Wechselwirkung die geistige Welt ruht, gegenüber den Faulen und Halben, den stumpfsinnigen oder witzigen, schlichten oder raffinierten Philistern, den „Bequemen“. Und wenn unsere witzigen Journalisten nicht gemeinhin sogar zu bequem wären, das Buch, dessen Text sie vorgespielt bekommen, auch noch einmal zu lesen, so würden sie gemerkt haben, daß in dieser gründlich verfehlten „Fiorenza“ Augenblicke aus dieser großen Begegnung der Geister doch wundervoll gestaltet sind, Augenblicke, die die Aufführung der „Stammerspiele“ freilich unterschlug, teils dadurch, daß sie sie nicht spielte, teils dadurch, daß sie sie spielte.

Und warum haben diese Herren, wenn anders sie nicht mehr auf die Wirkung ihres Witzes als auf die Wirkung des künstlerisch Echten und Starken bedacht sind, sich lieber von den Schwächen dieses Stücks an die lächerlichsten Typen literarischer Impotenz erinnern lassen, als von seinem ungestalt feurigen Kern an die große Kunst dieses Thomas Mann, der unmittelbar vor dieser unglücklichen Premiere seines acht Jahre alten dramatischen Erstlings, sein letztes Werk, ein Meisterwerk neuer deutscher Erzählungskunst, veröffentlicht hatte? Dies Werk heißt: „Der Tod in Venedig“, hat in den Oktober- und Novemberheften der Neuen Rundschau gestanden, und hat im Grunde kein anderes Thema als die „Fiorenza“ auch. Die großen Dichter des letzten Jahrhunderts, Hebbel wie Ibsen, Dostojewski wie Shaw haben im Grunde alle nur ein Thema und hundert Variationen gehabt.

In Venedig, das aus der Stadt eines mit höchster Anspannung herrschenden Kulturvolkes, der Schauplatz einer herrlich schillernden Verweilung, die Stätte einer passivisch üppigen

Fremdenindustrie geworden ist, in Venedig überkommt der Tod den großen deutschen Schriftsteller Gustav von Nischenbach. (Solche völlig freien Konstruktionen historisch einzuordnender Geschöpfe, wie sie Thomas Mann schon in seinem Fürstenroman beliebt hat, bleiben für mein Gefühl immer bedenklich. Eine noch so frei benutzte historische Gestalt bringt immer eine Atmosphäre von Sicherheit, vom Selbstverständlichen mit, wie sie die größte Anspannung der dichterischen Phantasie — die hier das ganze Lebenswerk eines Schriftstellers erfindet! — nie völlig schaffen kann. Es bleibt ein Geschmack von spielerischer Willkür in solcher Gestaltung — hier die einzige undichte Stelle in einem sonst meisterhaften Gefüge.) Nischenbachs Leben und Werk war das Schauspiel einer ungeheuern Willensanstrengung und Pflichterfüllung, der Weg eines Menschen, der mit stählerner Kraft einem schwächlichen Körper und einer launischen Seele große und klare Taten abgewonnen hat. Er hat nie mit der offenen Hand, sondern immer mit der geschlossenen Faust gelebt; aber er hat durchgeschlagen, er steht ein in sich gefestigter, geehrter und geliebter, vielen vieles bedeutender Mann in seiner Zeit, sicher und stolz in seiner Arbeit. Ein Zufall, ein Nichts, die Geste eines Bassanten — eines jener völlig bedeutungslosen Dinge, die zum Sprachrohr unserer innersten Naturnotwendigkeiten werden — reißt ihn aus seiner Arbeit, reizt ihn, zum ersten Mal seit Jahrzehnten auszuruhen, im ziellosen Schweifen auszuruhen. Der heimliche Wille einer übermüdeten Lebensenergie, die enden will, lockt ihn nach Venedig und erschüttert durch eine Reihe ganz winziger, aber irgend wie unvernünftiger, seltsam ausschweifender Ereignisse, das klare, vom Willen umgrenzte Selbst- und Weltgefühl des Reisenden. Und schließlich ist es in Venedig, am Lido, wo man vom allzu bequemen Triumphstuhl über das allzu sonnige Meer blickt, müßig vor der Stadt der schönen toten Müßigkeit — in Venedig ist es, wo die Gestalt eines Knaben, eines wunder schönen Bierzehnjährigen aus edler polnischer Familie, auftaucht, die Sinne des Erschütterten völlig zu verwirren. Kein Wort fällt zwischen den beiden, kaum daß zuletzt Blicke von fern her ein geheimes Band stiften. Aber für Nischenbach zerreißt die Leidenschaft, die sich an diesem Anblick entzündet, all die Dämme, hinter denen sein Leben gebaut war. Eine Flut der heidnischen, zwanglos treibenden Schönheit spült herein; der Duft jener Zeiten, da die Weisen von Hellas am Anblick ihrer Lieblinge das Wesen des Gros und das Gesetz der Welt erkannten, betäubt seinen Sinn; ein Traum von bacchischer Wildheit erschlägt diesen Helden der Arbeit und der Pflicht. In Venedig bricht die Cholera aus, aber diese Stadt der Fremden-

industrie, diese Stadt ohne aktiv eigenes Leben, diese Stadt der dirnenhaften Passivität, sie zittert für ihr Geschäft, sie lügt und betrügt. Aschenbach durchschaut den Trug, aber er gibt sich ihm hin, er bleibt, solange der schöne Knabe bleibt, er folgt dem Abgott in unwürdigster Gestalt von fern überall hin, verirrt sich in den verseuchten Winkeln der Stadt, und am Morgen, da der Schöne abreißen soll, ergreift ihn der Pesttod.

An dieser Erzählung ist alles gleich bewundernswert: die epische Meisterchaft, mit der hundert Zufälle zu Chiffren einer Notwendigkeit gemacht sind — die scheinbar achtlose Hand, mit der alles nach tiefem, klarem Plan geleitet ist. Die Sprachmeisterchaft, womit der korrekte, harte, schwierig trockene Stil des ersten Teils, der uns fast verdrießen wollte, plötzlich von rückwärts das Licht einer vollendeten musikalischen Finesse erhält; denn als nun mit der beginnenden Auflösung dieses stählernen Pflichtbewußtseins ein Strom arkadisch freier, heidnisch üppiger, lieblich lautender Rhythmen und Bilder hervorbricht, da müssen wir die ganz sachliche Hingabe des Dichters in jener so zweckmäßigen stilistischen Selbstkasteiung des Anfangs anstaunen. Am höchsten aber steht die menschliche Meisterchaft des Werks: diese unbebeschreibliche Reinheit und Geistigkeit der Linienführung, die Kraft und der Adel, womit hier eine Erscheinung der sogenannten Perverſion bei vollkommenster Gegenständlichkeit der Darstellung lediglich als vollkommenes Sinnbild einer seelischen Tragödie fühlbar wird. Nur die allerhoffnungslosesten Geister werden hier etwas von einem pikanten Stoff verspüren können. Und wenn die sogenannten Führer der sogenannten homosexuellen Bewegung weniger hoffnungslose Geister wären, so könnten sie an diesem Kunstwerk viel über die letzte tragische Bedeutung ihres Themas innerhalb der Geisteswelt erfahren. In jeder Spannung nämlich zwischen den beiden Geschlechtern ist noch ein Wille zur Tat, ist der Zeugungswille der Natur, der uns dem Fruchtbaren und Wirkamen verbindet: in dem Entzücken am eigenen Geschlecht löst sich die Seele von der letzten Pflicht, freist der Schönheitsgenuß um sich selbst, löst uns der Rausch von jedem aktiven Willen. Dies ist der rein ästhetische, der vollkommen willenlose Zustand und die Griechen wußten ihn als die Inspiration der reinen Anschauung zu würdigen. Der Mann, dessen Leben nicht auf anschauende Verzückerung, sondern auf die Erweckung des Willens, die Ehre der Arbeit, den Stolz der sich selbst beschränkende Tat gestellt war, und der doch als Künstler allen Verlockungen der müßigen Schönheit offen stand: ihm mußte diese, in üppiger Passivität aufwuchernde Knabenliebe der Tod sein — der Tod in Venedig.

In dieser Novelle steht Lorenzo mit siegreichem Lächeln am Sterbebett des Savonarola. Es ist die gleiche Tragödie, aber da sie innerhalb einer einzigen Seele spielt, war sie nicht im dramatischen Dialog, sondern nur episch darstellbar, und weil Thomas Mann die epische Form beherrscht, ist es ein Meisterwerk geworden. Es bleibt aber zu sagen, daß ein Dichter, der ein so starkes Empfinden für den Kampf geistiger Gewalten, ein so tiefes Gefühl für die tragische Notwendigkeit besitzt, mit der alles Leben sich im Gleichgewicht feindlicher Kräfte hält, daß ein solcher Dichter auch eine Möglichkeit als Dramatiker hat. Und daß der „Florenza“ nur die freilich unerläßliche Technik der Szene, aber keineswegs die innere Struktur eines Dramas fehlt, und daß deshalb dieses Mißlingen sogar für das Theater eine Hoffnung bedeutet: dies nicht gesehen zu haben, ist für den bequemen Wiß der zünftigen Theaterreferenten vielleicht am schmachlichsten. Der Dichter des „Tods in Venedig“ wird den armseligen Literatenhochmut der zu nichts vereideten Bühnenmakler leicht verschmerzen; er wird sich, wenn seine Stunde es will, von ihnen nicht einmal abhalten lassen, noch einmal die dramatische Form zu versuchen. Denn der Dichter tut nur, was er muß — der Journalist, was er möchte, was bequem ist. „Ruhe kennen die Vielen, die ohne Sendung sind — ihnen ist leicht“: das steht auch in der „Florenza“.

Flieger / von Hans Harbeck

Man liest die Ullstein-Bücher und schwärmt für den Belgier Verhaeren. Es ist in deutschen Landen fast immer so gewesen. Man schätzt die heimischen Mittelmäßigkeiten, die übrigens gerade heute üppig wuchern, bewundert auf eine kindliche und überschwängliche Art irgendeinen Ausländer und — übersteht die besondern Erscheinungen des deutschen Schrifttums. (Denke ich an den verschlossenen Wilde-Kult, so schwillt mir jetzt noch die Hornader!) Zu denen, die von ihren Landsleuten seit mehreren Jahren beharrlich „geschnitten“ werden, gehört der Dichter Hans W. Fischer.

Die Bücher dieses Mannes wenden sich, obwohl sie das Recht der Phantasie verfechten und der überhandnehmenden Verstandeskultur mit lobenswertem Schneid zu Leibe gehen, mindestens so sehr an das Gehirn wie an das Gefühl des Lesers. Sie sind eigenfinnig und anspruchsvoll. Sie sind aufs äußerste verdichtet und insgesamt hervorgegangen aus persönlichen Lebenserfahrungen. Sie sind — das „Buch des Widerspruchs“, der „Christus in der

Laterna magica', 'Die Kette' und 'Der Dreißigjährige' — höchst souveräne Bekenntnisse einer leidenschaftlich ringenden Begabung.

Das letzte Werk dieses Dichters ist ein Drama: 'Flieger'. Der Name schmeckt nach Sensation, erweist sich aber sehr bald als Schall und Rauch. Hans W. Fischer steigt nicht in die Niederungen der mehr oder minder deutlichen Schundliteratur hinab. Er bleibt sich selber treu und führt uns ein dramatisches Gemälde vor Augen, das Zug für Zug eine Bestätigung des im 'Dreißigjährigen' entwickelten Grundgedankens darstellt und durchaus darauf verzichtet, sich dem Herdengeschmack anzupassen. Daß die 'Flieger' eine Schöpfung von dichterischer Eigenart sind, erhellt ja halbwegs schon daraus, daß unsre Bühnen, die allerlei weltfremde Schreibtischfabrikate und kitschige Salonstücke allzu bereitwillig aufführen, in Hans W. Fischers Drama ein *Noli me tangere* zu erblicken scheinen. Unsre Theaterdirektoren haben Furcht vor der Brutalität des nackten Lebens und vor dem Außergewöhnlichen. Sie greifen nach dem lieblich täuschenden Schleier der 'Kunst' und nach dem Herkömmlichen. Denn sie sind, fast alle, Diener der trägen Mehrheit und mit dem Glorienschein des Ideals gezierte Kassenbeamte.

Ich bin der Meinung, daß Hans W. Fischers 'Flieger' eines der wertvollsten dramatischen Erzeugnisse sind, die die nach-naturalistische Zeit überhaupt hervorgebracht hat. In fünf Aufzügen von bewunderungswürdiger Knappheit und Stimmungsdichtigkeit ist dieses mit festem Griff aus der Gegenwart herausgeholte Drama gegliedert. Ein lungenkranker Maler, Heinrich Arend, und ein mit allen Hunden gehekter und von allen Winden geküßter Abenteuerer, Latmensch und Abiatiker, Grellmann, stehen einer Gruppe von mehr oder minder erbärmlichen Philistern kampfbereit gegenüber. Arend ist der Held des Stückes. Wie er die gefinnungsfaulen Freunde von sich stößt, den schmartzenden Schwager an die Luft setzen läßt, Weib und Kind vernachlässigt und den eigenen stiechen Körper opfert, um sein Lebenswerk zu vollenden: das ist der eigentliche Inhalt des Dramas. Die Leidenschaft des produktiven Mannes wird auf eine zwingende Art verherrlicht. „Was schert mich Weib, was schert mich Kind . .!“ So darf, so muß der Schaffende notfalls denken. Aller bürgerlichen Verpflichtungen ist er ledig, und alle Freuden dieses bitter-süßen Lebens muß er verachten können, sobald ihn der Genius ruft. Sein privates Glück ist unsagbar gleichgültig. Er hat nur die eine Aufgabe, die letzte Tiefe und die ganze Fülle seines Wesens kondensiert und sinnfällig darzustellen. Er ist ein Werkzeug in der Hand einer tyrannischen Gewalt.

Die Sprache des Dichters Hans W. Fischer zeichnet sich durch

eine gewisse antientimentale Herbheit und Schroffheit und durch eine sehr bemerkenswerte Anschaulichkeit aus. Grobe und groteske Wendungen kommen vor. „Gemeiner Spulwurm“, jagt Arend zu seinem edlen Schwager. Und den Gressmann fragt er: „Müßte man nicht als Mensch von Stil und Geschmack sein Ende als einen Zirkuspaß aufmachen? Wie wärs, wenn ich mich mit einem Regenschirm erdolchte? Oder mich an harten Eiern totfräße? Oder mich mit zwei Federwischen an den Schultern und drei Pfauenfedern im After von einem Turm stürzte, ein schnurriger Akras, die Parodie eines Fliegers?“

Der Gesamteindruck ist der, daß diese ‚Flieger‘ mehr ursprüngliches Können beweisen und ungleich lebensvoller sind als Duzende der neuklassischen und neuromantischen Treibhauszeugnisse, die immer wieder von den vielen Unkundigen gelobt werden, weil diese blutarmen Erzeugnisse pietätvoll an die erlauchte Vergangenheit anknüpfen, und weil diese unkundigen Lobredner mit den Scheuklappen der ‚Literatur‘ behaftet sind und das Natürliche und gegenwärtig Wirkliche garnicht oder in falschem Lichte sehen.

Die Ensoltdt in Wien/von Alfred Polgar

Un der Neuen Wiener Bühne gastiert Frau Ensoltdt. Am ersten Abend sah man sie in ‚Fräulein Julie‘. Das ist so ziemlich die frauenfreundlichste Komödie Strindbergs (indem sie die Jägerin auch geheftes Bild sein läßt); gewaltig in ihrer Fülle von Elementarlauten erst des Seele-befreiten Triebes, dann der Trieb-befreiten armen Seele; und immer wieder erschütternd durch den kalten, harten, entschlossenen Zug, mit dem sie ihr blutiges Fragezeichen setzt. In Frau Ensoltdts Julie ist vieles schon Routine. Aber eine Routine, deren Starrheit sich in der Wärme des Spiels bald löst, eine Routine, die immer wieder Blut und Nerven und mannigfache lebende Substanz bildet. Temperament und Geist adeln jeden Bühnenaugenblick der Frau Ensoltdt. Für die spielerische Eier des Fräulein Julie hat sie Löne, Blicke, Gebärden, die durchaus wie ein hinterm Uebermut verstecktes Fieber sind. Dann, in jenen ersten Augenblicken, da das Tier um so trister wird, je weniger es Tier, brennt ihr Antlitz, ihr Wort von einer Scham, die schon jede Heilung der also versengten Seele ausschließt. Ganz groß sind auch die Momente ihrer (aus der Verzweiflung geborenen) armen Vision von Rettung und Zukunft. Frau Ensoltdts Rede hat da ein Erbleichen, ein Fahlwerden, ein langjames Abgleiten des Bewußtseins, das,

wenn es nur Technik, jedenfalls eine höchst bewundernswerte Nur-Technik ist.

Zweiter Abend: Lulu in „Erdgeist“, Frank Wedekinds satz-
nierender Komödie, die alle merkwürdige Qualität ihres Dichters
in klassischer Reinheit zeigt: sein schönes hartes Pathos der Un-
sentimentalität, seinen rotgeränderten, wie entzündeten Humor
und seine visionäre Sachlichkeit. Frau Ensolts Lulu
ist ein Produkt vollendeter Kunstfertigkeit. Man sah
eine schauspielerische Aufgabe und sah deren tadellose,
interessante, sauberste Erledigung. Eine Meisterin aller
kleinen und großen Techniken, Listen und Subtilitäten der
Verstellungskunst spielte uns die Lulu vor. Ja, gewiß, so ist sie
zu spielen und nicht anders. Jedes Detail funkelte von Berech-
tigung, da zu sein; jede Bewegung, jedes Lächeln, jeder Blick
sah wie tausend Mal anprobiert; jeder Tonfall trug nuance-ge-
treu die Farbe des dramatischen Augenblicks. Leider hatte all
diese Vollkommenheit einen trockenen, kühlen Zug, der recht kon-
servierend auf den Gleichmut des Zuhörers wirkte. Diese Trocken-
heit, diese Kühle stammten aus dem großen Wissen um die Dinge,
das die Kunst der Frau Ensolts adelt; und überall am Platze
sein mag, nur nicht in der Darstellung des Unbewußten. Die
ganze Lulu ist ja nichts als eine leidvoll-höhnische Apotheose des
triebhaft Unbewußten im Weibe. In Frau Ensolts Darstellung
sah man die Funktionen, die amoraliſchen, kindlichen, verant-
wortungslosen Funktionen der Lulu meisterlich nachgeahmt. Die
Lulu selbst sah man keinen Augenblick. Man sah eine hungrige
Menschenfresserin, der man weder den Appetit glaubte, noch daß
Menschenfleisch die ihr organische Nahrung sei. Man sah klarste
Gehirntätigkeit als Instinkt verkleidet. Man sah ein Elementar-
ereignis, das in einem technischen Laboratorium zubereitet schien.
Man sah eine durch und durch raffinierte Ahnungslosigkeit. Aber
es war auch so sehr schön.

Eugen Onegin / von Frik Jacobsohn

Diese „Phrischen Szenen“ haben den Duft verweltter Rosen.
Das Knistern seidener Bänder in verwaschenen Farben
ist ebenso zu hören, wie das Aufbegehren blutgequälter
Jugendfräulichkeit. Und dazwischen tobt eine Leidenschaftlichkeit
von animalischer Gewalt, die erweckt werden könnte, wenn starke
Persönlichkeiten ihr Leben einflöſten und so über die handfesten
Banalitäten und Geschmacksentgleisungen hinweghülfen. Die
Ges-Dur-Mrie Gremins („Ein Jeder kennt die Lieb auf Erden“)
ist aber, um nur ein Beispiel für viele herauszugreifen, auch dann

unmöglich. Tschajkowsky hat sich bei seiner Komposition von Buschkins gar nicht sentimentaler Novelle auf einen Molston mit national-russischem Einschlag verlegt, der immer da, wo er Liebesleid und =Qual schildert, stark ergreift und in der feinen Ausarbeitung des Details den geschickten Musiker zeigt. Er kommt aber auch in den andern Szenen nicht von diesem Molston los. So wird er, der in seinen Symphonien mit dramatischen Akzenten tiefe Wirkungen hervorruft, weichlich wie eine schwächende Roman-schriftstellerin, die für das Publikum der „Gartenlaube“ arbeitet. Mit unverkennbaren Anlehnungen an berühmte Vorbilder, besonders Verdi, aber ohne deren Schwung und Kraft. Die Schönheit einiger Ensembles und die echte Sehnsucht der Briefszene sind nicht zu verkennen. Derlei ist aber zu selten.

Zweifellos können trotzdem von „Eugen Onegin“ ergreifende Gesamteindrücke ausgehen, wenn die Aufführung danach ist. Man mag dem Deutschen Opernhaus Dank wissen, daß es sich mutig und jung an diese schwere Aufgabe herangemacht hat, man kann es aber nicht loben. Fürs erste bringt es nur eine technische Qualität dafür mit: die Schiebebühne, mit der eine überaus schnelle Folge der sieben Bilder möglich war. Dagegen war der künstlerische Teil weniger möglich. (Was wichtiger gewesen wäre.) Seiner Aufgabe am nächsten kam Alexander Kirchner, der von Rolle zu Rolle stimmlich und darstellerisch besser wird. Aus seinem Wenski klingen seine Inriiche Töne, und das noch entwicklungsfähigere Organ gibt Menschlichkeiten wieder. Daß Gertha Stolzberg eine begabte Sängerin ist, sage ich ihr seit ihrem Debut bei Gregor jedesmal wieder. Für eine Tatjana langt es bei ihr aber vorläufig keineswegs. Sie steckt noch zu tief in der Oper, ist wohl innerlich auch noch nicht reif genug, um aus Eigenem Leben und Blut zu geben, sollte also noch nicht vor allzu schwierige Aufgaben gestellt werden; eben, weil sie eine Hoffnung ist. Um den Eugen Onegin Eduard Schuellers überhaupt diskutabel zu finden, müßte man seine Stimme derartig loben können, daß dagegen seine Unfähigkeit, zu gehen, zu stehen und mimisch etwas auszudrücken, ganz unwesentlich würde. Da ich aber nicht gern übertreibe, sage ich nur, daß auch sein Gesang in dieser — allerdings schwierigen Partie — sehr mittelmäßig war.

Das Orchester unter Ignaz Waghalter war vielfach zu laut, müßte auch die seine Instrumentation noch besser aufdecken, ebenso wie die Stimmführung in den Quartetten noch klarer zu bringen ist. Rhythmisch konnte man dagegen zufrieden sein. Walzer, Polonaise und Chorizenen gelangen glänzend. Hans Kaufmanns Regiekunst scheiterte vielfach an der Tücke seiner Künstler.

Trikotdämmerung / von Ernst Goth

Ein uraltes wiener Zeitungsblatt gerät mir von ungefähr in die Hand. Unter den Theaternachrichten wird gemeldet, daß der kaiserliche Polizeikommissar es dem Mitglied des Stadttheaters Fräulein Marie Haverland strengstens untersagt, jemals wieder „auf den Füßen bloß mit Sandalen bekleidet“ aufzutreten, wie jüngst in der Aufführung von . . . hier ist das Blatt zerrissen. Der Riß geht aber zackenförmig, und so entziffere ich noch die Worte: . . . „vorgegeschriebenem Trikot oder hohen Strümpfen“ . . . „allgemeinen Anstoß“ . . . „Sittenverderbnis nicht noch beizutragen“ . . . Das Blatt dürfte, nach den übrigen Nachrichten zu schließen, aus den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammen. Damals also erregte Fräulein Marie Haverland öffentliches Mergernis, weil sie unter ihren Sandalen keinen Strumpf trug. Gewiß gab es in Wien auch damals schon literarische Cafés, in denen die Frage, ob ein nackter Fuß aesthetisch sei oder nicht, hitzig erörtert wurde. Leider erfahren wir über diese Debatten nichts mehr und wissen nur, daß offiziell damals und noch geraume Zeit der Standpunkt der Schuster und der Wirkwarenerzeuger maßgebend blieb, und daß man im Theater auf die edel geschwungene cambrure ebenso wenig verzichten wollte, wie auf den rosa Seidenglanz des Trikots. Und völlig barfuß aufzutreten, das hätte man auch vierzig Jahre später niemals gewagt, nicht einmal in Muerbachs „Barfüßele“ — wenn es damals überhaupt noch gespielt worden wäre.

Wenn aber Fräulein Marie Haverland etwa noch leben und in Graz oder Magensfurt als hochbetagtes Mütterchen ihre Pension verzehren sollte, so darf sie sich immerhin als Pionierin einer neuen Zeit fühlen. Ihr Widerwille gegen das Trikot hat Schule gemacht. Und so selbstverständlich, so unentbehrlich dieses Requisite auch erschien, so unzertrennlich es mit der Vorstellung öffentlicher Tanzproduktionen verbunden war: es schwindet heute mehr und mehr. Es entschwindet unbemerkt, lautlos — wie nur die endgültig überholten Dinge. Und wenn Fräulein Haverland wirklich noch lebt, so schlagen wir vor, daß Isadora Duncan mit allen ihren Schülerinnen nach ihrem Alterssitz wallfahrt und einen großen Dank- und Guldigungstanz vor ihr aufführt. Denn ohne die begabte Isadora herabsetzen zu wollen, darf man behaupten, daß sie ihren Namen und ihren Ruhm zum größern Teil dem Wagemut verdankt, ganz ohne Trikot zu tanzen. Was an ihrem Tanz neu, schöpferisch, entwicklungsfähig war, das sahen und empfanden doch nur wenige. Ihre nackten Beine aber sahen alle, und alle empfanden sie als unerhörte Sensation. Es

fehlte auch da nicht an Stimmen, die teils vor Empörung gellten, teils mit überlegener Mißbilligung meinten, daß so etwas „denn doch nicht gut angehe“. Allein, die erwartete Woge der Sittenverderbnis wollte auch jetzt nicht heranbrausen. Und von allen Protesten behielt nur der eine Geltung, der sich einen bejcheidenen Hinweis darauf erlaubte, daß die Beine Isadoras — nicht besonders schön seien.

Es kamen rasch andre, die schönere Beine hatten, deren Improvisarii ebenfalls sehr mystische Phrasen vom religiösen Urboden des Tanzes, von der Wiederbelebung antiker Schönheit und dergleichen von sich gaben, und die nicht nur auf das Trikot, sondern auf noch viel mehr verzichteten. Da waren die Tnderinnen Mata Hari und Ruth St. Denis, die in farbigen Lichtschwaden allerhand tanzten, was für garantiert echt brahminisch ausgegeben wurde, was aber auf jeden Fall voll prachtvoll animalischer Natürlichkeit und rhythmischer Schönheit war. Und seltsam — man war auf einmal nicht mehr hofiert. Man diskutierte nicht einmal mehr das bis dahin so beliebte Grenzgebiet zwischen Aesthetik und Sitte. Hatte man eingesehen, daß diese beiden überhaupt nicht aneinandergrenzen? Hatte unterdessen die deutsche Sonnenbad- und Nacktkulturbewegung mit ihrer komplizierten Verknüpfung von Schönheit, Hygiene und Sexualethik so aufklärend gewirkt? Oder hatte man sich wieder einmal von Mister Snob rauh zum Radikalismus befehren lassen? Wie immer es war: das Trikot wünschte nun niemand mehr zurück. Und fixe Unternehmer witterten bald, daß man nun ruhig noch ein paar Schritte weiter gehen durfte. Plötzlich erschien auf dem Variétépodium Mrs. Shee, die „goldene Venus“. Sie war von oben bis unten, Haare, Wimpern nicht ausgenommen, mit Goldfarbe bestrichen — und es gab herrliche Flächen und Krümmungen, die da zu bestreichen waren. Natürlich badete sie sich allabendlich die ganze Pracht wieder ab. Sie trug also gewissermaßen ihre Haut als Trikot. Denn außer einigen gelegentlichen Glitterbehängen war nichts Fremdes an ihr. Und den Beschluß machten Olga Desmond und die in München vorübergehend konfiszierte Adorée Villany, die selbst von solchen Behängen nichts wissen wollten. Sie waren nackt — pur et simple. Und alle diese Tänzerinnen wirkten so, daß die Frage der Schicklichkeit fast völlig ausgeschaltet war. Ja, selbst die Frage der „verderblichen Sinnenreizung“ blieb unberührt. Man dachte gar nicht an die gewissen tableaux plastiques und andre straffgespannte Vikantieren.

Es kann somit der Verdacht nicht von der Hand gewiesen werden, daß es eigentlich das sittenerschütternde Trikot war, das

derartige Produktionen anstößig machte. Offenbar wirkte, wie auch sonst, eben die Verhüllung unanständig. Man merkte nämlich, oder man empfand vielmehr die Heuchelei dieser Wohlstandigkeit, hinter der sich ein ordinär lüsterne Grinsen verbarg. Und dazu kam noch etwas andres. In dem Zeitalter, wo Köllchen nahezu schon ein Scheidungsgrund sind, wurde man auch für das rein Materielle dieses fatalen Wirkproduktes empfindlicher. Für die peinliche Verwandtschaft so eines Ueberzuges mit abgelegten Strümpfen, gebrauchter Wollwäsche. Wer nähme gern ein benutztes Trikot in die Hand? So kann man heute immerhin von einer 'Trikotdämmerung', von einer durchaus sympathischen Abneigung gegen dieses gestrickte Moralfutteral sprechen. Gewiß sind keine Tage gezählt wie die Tage des alten Opernballetts, das unentwegt an Trikot und Tutu-Köckchen festhält, und wie die Tage jener bejahrten Komtessen, die eine Preisgabe des Trikots gewiß veranlassen würde, ihr Vogenabonnement nicht zu erneuern.

Der Theaterhelm / von Hermann Koch

Es kam, daß Markus Durr und Lukas Loaker ein Theater besuchten. Nach der Vorstellung gingen sie ins Café. Loaker sprach nichts, Durr wenig. Loaker hatte den Unterkiefer vorgehoben, was darauf hindeutete, daß ungünstige Eindrücke zu verarbeiten waren. Als Durr die Bemerkung machte, daß „A. heute furchtbar schlecht disponiert war“, bekam er keine Antwort, Lukas jah an ihm vorbei und manövierte mit dem Unterkiefer. Aus diesem Grunde widmete Markus Durr seine ganze Aufmerksamkeit dem Essen.

Schließlich begann Loaker: „Hast du im Theater den dicken Herrn vor uns bemerkt, der seiner Gemahlin in blödester Weise das Stück kommentierte? Hörtest und jahst du den halbbliquen, asthmatischen Menschen, der hinter dir den ganzen Abend rasselnd und schnarchend atmete und dann den Kommiss an deiner und das Mädchen an meiner Seite, die an uns vorbei glühende Blicke schossen? Hast du die Qualität der Atmosphäre gewürdigt, die zu gleichen Teilen aus Käse-, Wurst-, Schweiß- und Tannenbalsamgeruch gemischt war? A. war nicht disponiert und der Beleuchtungseffekt im dritten Akt auch nicht. Dagegen der im vierten Akt, der darin bestand, daß jede Beleuchtung der Bühne ausgeschlossen war. Ich könnte rhetorisch steigern, aber du wirst bereits einsehen, daß ein Mensch von Kultur da nicht mittun darf.“

Rasperletheater

Kino / von Ignaz

Die Musik spielt: „Komm in meine Die = bäs = lau = bee“, und auf dem Film erscheint die Charlottenburger Chaussee vom Großen Stern aus gesehen. Ganz hinten am Brandenburger Tor bewegt sich ein kleiner Punkt, er wird größer, deutlicher, er ist ein laufender Mensch, und als dieser so groß geworden ist, daß er die ganze Leinwand einnimmt und man schon seine Knoknöpfe begutachten kann, durchbricht prasselnd ein lebender Schauspieler, etwa Oskar Sabo, von hinten den aufgespannten Rahmen. Der Film erlischt, im Zuschauerraum wird es hell. Tusch.

Wat jagste nu, o Publikum?
Ich schreite ins Reale!
Dahinten lief die Spule rum
Minütlich tausend Male.
Für Geld bekommen Sie nicht nur
Amusement — nein, auch Kultur . . .
Und alle kommen her —
Auch die,
Auch die,
Auch die Dramatiker . . .

O — ho!
Ich bin dea Rintopp-Willem!
Und komm grad aus dem Fille!
Denn schließlich ist es keine Schand,
Zu tanzen auf der Leinwand!
Der Rintopp zieht uns alle an —
Selbst Wassermann, selbst Wassermann.
Der Rintopp zieht uns an —
Selbst den Was — jer — mann.

Tanz-Ballet (spricht: Ballet) solo allein.

Für Geld ist manchem manches feil,
So auch im Idealen.
Wir sind besonders hurtig, weil
Wir alles bar bezahlen.
Bald haben wir sie alle ganz
Von Bloem rauf bis zu Frida Schanz . . .
Der Intelligente klafft —
Wir ma —
Wir ma —
Wir machen det Geschäft.

Ja — ha!
Ich bin dea Rintopp-Willem!
Und komm grad aus dem Fille!
Denn schließlich ist es keine Schand,
Zu tanzen auf der Leinwand!
Der Rintopp zieht uns alle an —
Selbst Wassermann, selbst Wassermann.
Der Rintopp zieht uns an —
Selbst den Was — jer — mann.

Tanz-Ballet solo allein.

„Das graue Hemd des Generals“
 „Nay färbt sich seine Waden.“
 „Der Zeugungsakt des Zittertaals.“
 „Rosaura badet trocken.“
 Das ist so garnicht rätselhaft:
 Da weiß man doch und gasst und gasst ...
 Es gibt sich ganz umsonst
 Die Mu —
 Die Mu —
 Die Muse unsrer Kunst! —

J - hi!

Ich bin den Rintopp-Willem!
 Und komm grad aus dem Füllen!
 Denn schließlich ist es keine Schand,
 Zu tanzen auf der Leinwand!
 Der Rintopp zieht uns alle an --
 Selbst Wassermann, selbst Wassermann.
 Der Rintopp zieht uns an --
 Selbst den Was - ser - mann.

Nach exekutiertem Tanz ab durch die Mitte.

Rundschau

Parfjal in Monte Carlo

Diese durchaus konventionelle und altmodische Vorstellung des Hohenlieds üppiger Aste und heiliger Weilheit zeitigte drei Ergebnisse. Einmal, daß die Litbinne zwar eine wundervolle, allen Zerrissenheiten der Kundry angepasste Stimme hat, daß aber ihre groteske Beleidtheit sie auf der Bühne unmöglich macht. Zum zweiten, daß Herr Rouffelière, der Parfjal war, ein Sänger, vor allem aber ein Spieler ist, dessen Namen man sich wird merken müssen; die schlichte fromme Sachlichkeit, mit der er Parfjals Unberührtheit, seine Verzüchtungen und Triumphe gestaltete, gemahnte über Wagner hinaus an die mittelalterlichen Meister, die ihre tiefen und kindlichen Geheimnisse in die Legende hinausträumten. Zum dritten aber, und dies scheint mir das Wesentlichste, erwies diese Vorstellung, daß das Bühnenweib-

festspiel, seiner gewohnten esoterischen Verbrämung beraubt, als eine peinliche, augenverdrehende und letzten Endes langweilige Oper wirkt, als stilisiertes Überammergau.

Die breite Oberflächlichkeit des Textes, sein pathetisches und fizeselndes Fußgetändel, seine in gewundenen Phrasen und spottschlechten Reimen einherstehende Allerweltshystik, seine wohlfeilen Hohepriester-Gesten vermögen den Abend dichterisch so wenig auszufüllen, wie musikalisch die sieben- unddreißig Lagen, endlos wiederkehrenden Motive. Die französische Übersetzung, an sich recht brav und getreu, enthüllt notwendig, was im Original sachlich, und was bloßes Gerede ist: die Sinnlosigkeit der Übergänge vor allem läßt sich nicht cashieren. Und die dürre und richtige Inhaltsangabe, die die Direktion den Besuchern der französischen Premiere als eine

Rasperletheater

Kino / von Ignaz

Die Musik spielt: „Komm in meine Die = bäs = lau = bee“, und auf dem Film erscheint die Charlottenburger Chaussee vom Großen Stern aus gesehen. Ganz hinten am Brandenburger Tor bewegt sich ein kleiner Punkt, er wird größer, deutlicher, er ist ein laufender Mensch, und als dieser so groß geworden ist, daß er die ganze Leinwand einnimmt und man schon seine Rockknöpfe begutachten kann, bricht prasselnd ein lebender Schauspieler, etwa Oskar Sabo, von hinten den aufgespannten Rahmen. Der Film erlischt, im Zuschauerraum wird es hell. Tusch.

Wat jagte nu, o Publikum?

Id schreite ins Reale!

Dahinten lief die Spule rum

Minütlich tausend Male.

Für Geld bekommen Sie nicht nur

Amusement — nein, auch Kultur . . .

Und alle kommen her —

Auch die,

Auch die,

Auch die Dramatiker . . .

O — ho!

Id bin dea Kintopp-Willem!

Und komm grad aus dem Fillem!

Denn schließlich ist es keine Schand,

Zu tanzen auf der Leinwand!

Der Kintopp zieht uns alle an —

Selbst Wassermann, selbst Wassermann.

Der Kintopp zieht uns an —

Selbst den Bas — jer — mann.

Tanz-Ballet (sprich: Ballet) solo allein.

Für Geld ist manchem manches feil,

So auch im Idealen.

Wir sind besonders hurtig, weil

Wir alles bar bezahlen.

Bald haben wir sie alle ganz

Von Bloem rauf bis zu Frida Schanz . . .

Der Intelligente klafft —

Wir ma —

Wir ma —

Wir machen det Geschäft.

Ja — ha!

Id bin dea Kintopp-Willem!

Und komm grad aus dem Fillem!

Denn schließlich ist es keine Schand,

Zu tanzen auf der Leinwand!

Der Kintopp zieht uns alle an —

Selbst Wassermann, selbst Wassermann.

Der Kintopp zieht uns an —

Selbst den Bas — jer — mann.

Tanz-Ballet solo allein.

„Das graue Hemd des Generals“
 „Mar färbt sich seine Locken.“
 „Der Zeugungsakt des Zitteraals.“
 „Rosaura badet trocken.“
 Das ist so garnicht rätselhaft:
 Da weiß man doch und gasst und gasst ...
 Es gibt sich ganz umsonst
 Die Mu —
 Die Mu —
 Die Muse unsrer Kunst! —
 I - - hi!

Ich bin den Rintopp-Willem!
 Und komm grad aus dem Filleu!
 Denn schließlich ist es keine Schand,
 Zu tanzen auf der Leinwand!
 Der Rintopp zieht uns alle an --
 Selbst Wassermann, selbst Wassermann.
 Der Rintopp zieht uns an --
 Selbst den Bas -- jer -- mann.

Nach exekutiertem Tanz ab durch die Mitte.

Rundschau

Parfjal in Monte Carlo

Diese durchaus konventionelle und altmodische Vorstellung des Hohenlieds üppiger Aske und heiliger Weisheit zeitigte drei Ergebnisse. Einmal, daß die Witvinne zwar eine wundervolle, allen Zerrissenheiten der Rundry angepaßte Stimme hat, daß aber ihre groteske Beleibtheit sie auf der Bühne unmöglich macht. Zum zweiten, daß Herr Rouffelière, der Parfjal war, ein Sänger, vor allem aber ein Spieler ist, dessen Namen man sich wird merken müssen; die schlichte fromme Sachlichkeit, mit der er Parfjals Unberührtheit, seine Verzüchtungen und Triumphe gestaltete, gemahnte über Wagner hinaus an die mittelalterlichen Meister, die ihre tiefen und kindlichen Geheimnisse in die Legende hinausträumten. Zum dritten aber, und dies scheint mir das Wesentlichste, erwies diese Vorstellung, daß das Bühnenweih-

festspiel, seiner gewohnten esoterischen Verbrämung beraubt, als eine peinliche, augenverdrehende und letzten Endes langweilige Oper wirkt, als stilisiertes Überammergau.

Die breite Oberflächlichkeit des Textes, sein pathetisches und fäzelndes Bußgetändel, seine in gewundenen Phrasen und spott-schlechten Reimen einherstehende Allerweltsmystik, seine wohlfeilen Hohepriester-Gesten vermögen den Abend dichterisch so wenig auszufüllen, wie musikalisch die sieben- unddreißig Lagen, endlos wiederkehrenden Motive. Die französische Übersetzung, an sich recht brav und getreu, enthüllt notwendig, was im Original sachlich, und was bloßes Gerede ist: die Sinnlosigkeit der Übergänge vor allem läßt sich nicht cashieren. Und die dürre und richtige Inhaltsangabe, die die Direktion den Besuchern der französischen Premiere als eine

gelegentlichen Skandale nicht unterbrochen. Am Ende des dritten Aktes erhebt sich ein dummes Gestürm, und der Engel des Herrn erscheint, als teuflische Pestilenz verummmt, dräuernd auf dem Rathausplatz. Im vollendet labyrinthischen vierten Akt kämpft Herr Alex Otto, als riesenhafter Landsknecht angetan, leidhaftig gegen den Schauspieler, der die Pest macht und das große Schwinden.

In der konserverativen Buchstabenweise, mit liebevoller Belassung der zahlreichen toten Punkte setzte Carl Hagemann das Spektakulum in Szene. Es war kein Meisterstück der hochherrlichen Regiekunst; es war unbeholfenes Handwerk. Die halblaute, tofett monotone Art, die silberne Tonweise der Elsa Valéry kam in der Rolle einer als feingliedrig, knusprig und zart gedachten Dame zur Geltung. Frau Valéry sah aus wie ein altes Gemälde, besonders in dem orangefarbenen Kleid des zweiten Aktes; aber ihre Seele blieb weiß und hatte nichts von der zur Schau gestellten flammenden Farbe. Franz Kreidemanns Munzinger in Hans-Sachs- (oder Judas-) Maske, des Handwerks wohl erfahren, der Kunst wohl bewußt, derb, aber immer nach Gebühr, gefiel ungemein.

Arthur Sakheim

Eine süße Frucht

Uraufführungen in Brandenburg an der Havel gehören zu den Seltenheiten. Das Lustspiel von Siegfried Weinau — hinter diesem Pseudonym steckt eine bekannte Schauspielerin — will ohne literarischen Ehrgeiz ein bescheidenes Familienpublikum unterhalten und bewegt sich bei vielem Scherz, ein wenig Satire und einer kleinen Dosis Pikanterie in den Grenzen der bürgerlichen Wohlansständigkeit, die sich im Theater einmal ein kleines Späßchen mit der Moral erlaubt. Vorausgesetzt natürlich, daß hinterher alles tugendsam und mit möglichst vielen Ver-

lobungsringen und Versöhnungsküssen ausläuft. So endet auch die unwahrscheinlich abenteuerliche Eheirrung der kleinen Frau Lolo, die sich nicht länger „Dummes Schaf“ von ihren gewitzigteren und viertel- oder halbmondainen ‚Freundinnen‘ nennen lassen möchte, noch ehe sie recht begonnen, mit einem Schwips im chambre séparée. Es wird nicht weiter ‚schlimm‘, weil sie zufällig an einen fabelhaft schneidigen Lustspieltrittmeister geraten ist, der ein „Ehrenmann durch und durch“ ist. Besagter Ehrenmann in Uniform, Schwerenöter und Herzensbrecher von Beruf, ist so lebenswürdig, das verirrte Schafchen unversehrt laufen zu lassen, den erzürnten Ehegatten zu besänftigen und eine schon längst verehrte Schwester der kleinen Lolo als Braut heimzuführen. Das wickelt sich in vier kurzen Akten, die sich wohl noch knapper in drei zusammenziehen ließen, an der Hand bewährter Vorbilder (in dem am besten gelungenen zweiten Akt denkt man von fern sogar an Schnitzlers ‚Anatol‘) mit allerhand kleinem Beiwerk ziemlich flott ab. Und das sich ewig gleich bleibende Familienpublikum hat seinen Spaß daran. So wird das Lustspiel von der ‚Süßen Frucht‘, die gern ein klein wenig wurmstichig werden wollte, dann aber doch lieber blickblauf dem Gatten verblieb, vielleicht noch seinen Weg über manche Bühne machen. Erich Baron

Feindliche Seelen

Die Versuchsbühne des Neuen Volkstheaters tat ihren dritten Schlag ins Leere. Sie wählt nicht Dramen, sondern Diskussionen, nicht Kunstwerke, sondern Formulierungen. Sie macht nicht Propaganda für Dichter, sondern für liberale Ideenträger. Dies war der Beweis. Paul Phacithe Lohsen knallt Weltanschauungen gegen einander. ‚Feindliche Seelen‘ — das sind die Mitglieder einer

Familie. Der Vater ist Atheist und Darwinist, die Mutter ist kirchensgläubig, und die sechzehnjährige Tochter Florence wird zwischen beiden hin und hergezogen. Der Kampf beginnt, als der Vater nach zweijähriger Abwesenheit aus Äthien heimkehrt und den Vorfaden des Menschen ausgegraben hat, der noch zwischen Mensch und Affen steht. Während er aber den Beweis gegen Gott in seine Hände bekam, wurde in Paris sein Arbeitszimmer in einen Bettsaal umgewandelt. Mit diesen Details werden vier Akte geklopft. Herr Servan, der Wissenschaftler, hing an einer Alabastrerbasis — sie ist gesprungen, als er fort war: sie hatte als Weihrauchbecken gedient. Man nimmt ein Bild von der Wand und — man sieht noch den Abdruck des Kreuzes. Man findet einen Handschuh — ach! es ist der Handschuh des Priesters. Die frommelnde Großmutter plant eine Überraschung — lebendes Bild: Florence als Marienkind gekleidet, mit brennender Kerze und weißen Blumen in der Hand, stellt sich als „kleine Nonne“ vor. Top! Nientopp!

Im zweiten Akt Verhör der Florence. Ihre Schulbücher werden geprüft — schreckliche Entdeckung: sie sind kirchlich verbessert und gefälscht. „Man sieht, daß die eine Hälfte einer Druckseite ganz schwarz verschmiert ist“ — das will der Dichter. Im Neuen Volkstheater sah man es nur an Robert Müllers rollenden Augen. Im übrigen muß man sich an die Ueberschriften halten. Erster Akt: Ein Herd, ein Glaube. Zweiter Akt: Vor allem Wahrheit. Dritter Akt: Jede Wahrheit hat ihr Licht. Viertes Akt: Der Geist muß den Tod besiegen. Florence nämlich stirbt. Indem sie aber stirbt, erklärt sie, daß sie für die Weltanschauung ihres Vaters gewonnen sei. Sie hatte ja auch immer schon eine solche Vorliebe für sein Arbeitszimmer! Aber dennoch fiebert sie, mit

dumpfer Entrüstung: „Der ganze Kraftaufwand von so viel tausend Jahrhunderten soll in Nichts endigen? Vater, Vater, ich kann mir nicht helfen, ich bin eine Menschenseele Dieses Bewußtsein meines Ich, das kostbarer ist, als die ganze Erde . . .“. Man darf ihr diese Worte nicht übelnehmen: sie ist sechzehn Jahre alt, mitten im Sterben, bringt noch eine Versöhnung ihrer Eltern zu Stande und eine allgemeine Botschaft der Liebe.

Für die Versuchsbühne aber gibt es keine Entschuldigung, daß sie diesen Bombast aufgeführt hat. Selbst, wenn es ihre Absicht wäre, Bildung und Gesinnung zu lancieren: dieses auch geistig verlogene, platte Nachwerk hätte sie zurückweisen müssen. Es herrscht darin ein Kolportagestil, ein Anreizertum, das durch die faustdicke Uebersetzung vielleicht verstärkt, sicher aber nicht hineingetragen ist. Dieses peinliche Filmdrama mag in Frankreich ein aktuelles Hintertreppensinteresse haben. Um es in Deutschland aufzuführen, mußte man zum mindesten versuchen, eine Atmosphäre hysterischer Glaubensüberspanntheit gegen eine Atmosphäre fanatischer Geistigkeit zu setzen. Licho arbeitete auf gesundes Theater: handgreiflich, fest, eindeutig. Zwei Leistungen fielen heraus. Nach der komischen Seite Herr Rudolf Werner, der einen tiefenden Abbé noch flebriger, ölig, salbadriger herunterpredigte. Nach der ernsten Annalise Wagner, die zwar nicht alle Unwahrscheinlichkeiten der unseligen Florence überdichten konnte, vor allem zu harmlos mädchenhaft war, aber wiederum durch eine Menschlichkeit entzückt, die Kunst geworden ist, und in der Sterbende durch ein gereiftes Können überraschte, das aus der Persönlichkeit kommt. Sie ist eine Hoffnung für das Sozietätstheater. Meine Hoffnung für die Versuchsbühne aber ist Franz Duellberg.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Siegfried Wagner: Sonnenflammen, Oper.

Annahmen

John Galsworthy: Der Menschenfreund, Tragikomödie. Wien, Neue Wiener Bühne. (Berliner Theatervlg.)

Paul Rosenhahn: Presseball, Einaktige Groteske. Dessau, Tivolith.

Wilhelm Schmidtbonn: Der verlorene Sohn, Legendenpiel. Dresden, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

25. 1. Peter Bort: Balthild, Vieraktiges Schsp. Coblenz, Stadtth.

28. 1. Julius Wischik: Erzelenz Marx, Spießbubenkomödie in einem Vorspiel und drei Akten. Bremen, Schpsth.

Robert Walter: Im Turm, Schülertragödie. Frankfurt a. O., Stadtth.

29. 1. Paul Friedrich Schröder: Graf Göben, Schauspiel aus den Freiheitskriegen. Eisenach, Stadtth.

30. 1. Heinrich Lilienfeld: Der Tyrann, Vieraktiges Versdrama. Dresden, Schpsth.

3) in fremden Sprachen

Maurice Donnay: Pfadfinderinnen, Vieraktige Komödie. Paris, Théâtre Marigny.

André Gailhard und Maurice Magre: Hexenzauber, Oper. Paris, Opéra.

Desider Szomory: Bella, Schpsth. Budapest, Stspth.

Jubiläen

Filmzauber: 100, Berlin, Berliner Th.

Hamlet: 100, Berlin, Deutsches Th.

Majolika: 25, Berlin, Stspth.

Marion: 50, Berlin, Opernh.

Neue Bücher

Friedrich Hebbel: Werke, Säkularausgabe. Bände 5 - 8, 14. Berlin, W. Behrs Verlg. Je M. 2,50.

Dramen

Gabriel Trarieux: Die Besiegten (Joseph von Arimathea, Hypatia, Saronarola), Ein Dramenzyklus. Deutsch von Eduard Scharrer-Santen. München, Hans-Sachs-Verlag. M. 3,50.

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Varchan: Matilda Arzefinstka. B. T. 50.

Albert Wassermann: Wie ich mich im Film sehe. B. J. a. M. 23.

Richard H. Hermann: Kinos-Dramaturgie. Lokalanzeiger 52.

Günther Bugge: Der Kinofilm. Reclams Universalum XXIX 18.

Carlos Droste: Carl Braun. Bühne und Welt XV 9.

Franz Dubik: Ernste Lieddichter als Operettenkomponisten. Bühne und Welt XV 9.

Arthur Gloeffler: Schauspielereleben im achtzehnten Jahrhundert. Voss. Jtg. 53.

Ludwig Feuchtwanger: Dramatische Volkskunst. Lit. Echo XV 9.

Ernst Gutmacher: Der Don Juan-Stoff im neunzehnten Jahrhundert. Bühne und Welt XV 9.

Ernst Heinemann: Die Empfindung des Schauspielers. Deutsche Bühne V 2.

Emil Kreisler: Schiller und die moderne Bühnenkunst. Die Szene II 7.

Julius Krott: Berliner Schauspielkunst. Bühnen-Roland XIV 4.

Hermann Leffler: Zur „Jungfrau von Orleans“. Die Szene II 7.

Paul Lindau: Filmdramatik. B. T. 27.

C. Loewen: Spuren von Lessings Tragödie des Warmherzigen Sa-

mariters im Nathan. Beilage zur Voss. Ztg. 2.

Karl Mischke: Unsere hohe Theaterkritik (Zum Fall Sudermann-Jacobsohn). Der Kritiker II 3.

Walter Moeller: Die Musik zu Shakespeares Dramen. Der neue Weg XVII 4.

Arthur Meißner: Neue Oberon-Inszenierungen. Bühne und Welt. XV 8.

Karl Fr. Nowak: Pierrette. Voss. Ztg. 53.

O. J. Potthof: Napoleons Bühne in Moskau. Bühne und Welt XV 8.

M. Rapsilber: Die neue Oper als Jubiläumsgabe. Roland von Berlin XI 3.

Willh. Rath: Vom Bühnenparlament und vom Mimengesetz. Kunstwart XXVI 8.

Ernst Edgar Reimerdes: Otto Ludwig. Der neue Weg XLII 4.

Paul Schlenther: Hugo Thimig. B. Z. 32.

Bernhardt Seuffert: Wielands Beziehungen zum Theater. Bühne und Welt XV 8.

Paul von Szepansky: Theater-toiletten. Lokalanzeiger 55.

Adolf Teutenberg: Vom Dilettantismus der Freilichtbühne. Masken VIII 11.

Heinrich Teweles: Freiheit für Parsifal. B. B. Z. 39.

Paul Thndall: Der Determinismus als Prinzip der Schauspielkunst. Der neue Weg XVII 3.

Zensur

Das österreichische Ministerium des Innern hat den Einspruch des wiener Deutschen Volkstheaters gegen das Verbot von Schnitzlers 'Professor Bernhards' nicht anerkannt.

Personalia

Kapellmeister Werner Wolff vom prager Landtheater wurde als

Erster Kapellmeister an das Düsseldorfer Stadttheater berufen.

Engagements

Berlin (Leffingth.): John Gottowt, Erich Ehrhardt-Platen, Hans Carl Müller vom Stadtth. Tiljit, Alexander Rottmann.

— (Metropolth.): Ida Rufka. Charlottenburg (Deutsches Opernh.): Jean Müller vom Stadtth. Freiburg i. Br.

Darmstadt (Hofth.): Frau Callwey vom Stadtth. Nachen.

Düsseldorf (Litsplhs.): Richard Erlede 1913/14.

Die Presse

Franz v. Schönthan und Rudolf Presber: Der Retter in der Not, Lustspiel in drei Akten. Komödienhaus. (Siehe: Die Schaubühne VIII, 52.)

Vossische Zeitung: Die Autoren riefen eine ganze Rettungsgesellschaft von bewährten Komödientypen zusammen, die recht mühsam zueinander gezwungen wurden.

Morgenpost: Ein salzloser, herzlich alberner Schwanke, der uralte Tagewesenheiten ohne Komödientakt mit gewaltsamen und darum unsympathischen Pikanterien pfeffern möchte.

Börsencourier: Schönthan ist gut, und Presber ist gut; man kann sich denken, wie trefflich erst die Vereinigung von beiden den Geschmacksnerven bekommen muß.

Lokalanzeiger: Es ergeben sich zwar eine Reihe merkwürdiger, mit allerlei derben Spaghastigkeiten reich gewürzter Szenen, aber auch nicht das dünnste Geipinit einer lustspielhaften Fabel.

Tageblatt: Das Stück ist, schon weil es eine wirkliche Lebensnot behandelt, besser als die meisten seiner Art.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alberg & Gentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

13. Februar 1913

Nummer 7

Otto Ludwig / von Willi Dünwald

Zum hundertsten Geburtstag

Zwischen Himmel und Erde ist des Dichters Reich. Tief unten der Erde triebhafte Natur, hoch oben der Träume unwirklicher Himmel. Zwischen Traum und Wirklichkeit steht er auf fliegendem Gerüst als einer Brücke zwischen Himmel und Erde. Sein Herz muß stark sein und sein Tritt sicher, damit er sich nicht verliere ganz und gar ins Diesseits der Wirklichkeit oder ganz und gar ins Jenseits der Unwirklichkeit. Wie es Otto Ludwig geschah, den eine traumverliebte Mutter zu weit nach drüben lockte.

Denn in ihrer Hand lag es ganz allein, Weg zu weisen und Ziel zu zeigen, als Freund Hein dem Hofadvokaten der Stadt Eisfeld die väterlichen Unterweisungen aus der Hand genommen. Ihr blieb ein Knabe und ein Garten, heilige Besitztümer, nicht herzugeben für Sonne, Mond und Sterne. Mochte auch das Feuer, das allzuirdische, unfreundliche Element, sie immerhin bis zur Hiobarmut ausgebraunt haben: ihr blieb der Sohn am Herzen, mit dessen traumjüchtigen Geiste sie aufstieg ins ferne Wunderland, tagweit fortgelegen hinterm letzten Gestirn. Monden- und jahrelang hatten sie kein andres Ziel, und sie würden wohl an die tausend Jahre und mehr lustig und lustig unterwegs geblieben sein, wenn der himmlische Reisemarschall der Mutter nicht die Ewigkeitskutsche geschickt hätte zur letzten Fahrt, wobei Otto der Sohn, nicht schlechter die Zügel geführt als der weitläufige Vetter Peer Gunt.

Nun hätte er wohl von einer andern irdischen Station via andern Sternen Traumland bereisen können, wenn nicht des erbten Gatten Wildwuchsgerank seinen Fuß, sein Bleiben erziehend, umschlungen gehalten. Hier ging er um, reiste, wie die Mutter ihn gelehrt, trieb straffällige Inzucht mit seinen Träumen, so nicht gerade Manen klassischer Dichter zu Gäste waren. Wie hieß er nun? Otto Ludwig oder Ludwig Otto? Das hätte er

ewig vergessen, wenn nicht sein lustiger Onkel, hinter dessen Ladentisch er unlängst ungeschickt und traumverloren statt Syrup Schwefelfaden verkauft, es richtig gestellt dahin, daß er Otto Ludwig und nicht Ludwig Otto heiße; wie denn auch Syrup und Schwefelfaden ganz verschiedene Dinge seien. Sein Reich war nicht von dieser Welt. Lag er auch im Gartenhause an den Nerven schlimm erkrankt darnieder, sangen die Vögel ihre Buschlieder doch so schön; mochte auch die Krankheit, Skorbut geheißen, ihm die Glieder unter Blut stellen und versteifen, ihm war selig in seinem Garten und in seinem Jenseits. Und die Giszfelder taten ein Uebriges: pflanzten einen unsichtbaren blumigen Verehrungsbann um den Garten und die hohe schlanke Jünglingserscheinung mit den milden braunen Augen und dem weichen langen Haargefloß; denn ihre Einfalt war erleuchtet vom Geiste, sie wußten, daß Giszfeld im Lande Thüringen dereinst sei wie Bethlehem in Juda, klein und groß.

Und Otto Ludwig ließ seine Träume reisen und vermählte in hohen Sphären Musik und Dichtung, bis ihn sein Landesherr nach Leipzig entsandte, dem Felix Mendelssohn Musik abzulernen. Aber da ward ihm krank vor lauter Menschen und Wirklichkeit. Er schwindelte zwischen Himmel und Erde. Jeder Notenkopf, den sein Ohr oder Auge traf, sauste wie ein Dampfhammer auf seine Nerven nieder. Er lief aus dem Gewandhause. Er schrie nach seinem Garten. Er schrie nach seinem Traumland. Dahin ihn die Mutter geführt. Wo er König war, aber absoluter. Selbstherrlich und selbständig, unbehindert von allem und jedem, von Verhältnissen und Zuständen. Und das mußte er sein; konnte nicht Adept werden in irdischen Angelegenheiten; lehnte ab, was aus der Flucht irdischer Erscheinungen an ihn herantrat. Wies sie von sich als Fremdkörper, die ihm nicht zugehörten.

Nachdem die Notenköpfe ihn aufs Krankenbett gehämmert, fingen sie ein Wandern an wie Samenzellen, formten sich zu Hirn und Herzen, Armen und Beinen und traten als dichterische Gestalten vor Otto Ludwigs Seele. Auf Troddelsöcken, aus der geliebten langen Pfeife Wolken in sein Traumreich blasend, rang er unverzagt mit dem Engel von Augsburg, der sich aber nicht von dem zarten Thüringer, sondern von dithmarsischen Gäusten meistern lassen wollte. Gingen begegnete ihm im Triebischtale die meißner Bürgerstochter Emilie Winkler, die auf seine Frage: „Bist du's?“ nicht anders als Ja nicken konnte und folgen mußte als des armen kranken Dichters Genossin des Leibes und der Seele in das zu hoch gegipfelte Reich seiner Träume. Doch des Weibes würziger Erdgeruch führte ihn nicht abwärts ins Diesseits, vielmehr mußte Eduard Devrient ihn an den Ohren ziehen, da-

mit er, in dessen Hirn sich Gestalten und Begebenheiten von zehn Dramen katzbalgten, dem Theater näherkomme. Und als das Jahr 1848 wetterleuchtete, da blitzte und donnerte es auch im heimlichen Grunde und blendete den ‚Erbförster‘. Und obgleich es ebenso gut ein Schauerspiel wie ein Trauerspiel genannt werden konnte, obgleich gesundes Gefühl sich sträubte, die zwangsweise herbeigeführte Katastrophe, die nach Schicksal schmeckt, als Tragik anzunehmen, so ging doch der Ruf von Dresden aus: Heil Otto Ludwig, der du zum Eckstein geworden bist für eine Kunst von morgen und übermorgen!

Und immer höher reist er, in die ganz kalten Zonen, wo das Blut gerinnt und das Fleisch erstarrt. Sein Hirn wächst aus, und bald ist der ganze Otto Ludwig ganz Kopf, ganz denkendes, spekulierendes Wesen. Das absolute Kunstwerk zu finden, hat er den Shakespeare auf dem Seziertisch liegen und schneiden und zergliedert, um endlich die Seele zu finden, die das Gesetz des Dramas ausmache. Treibt Anatomie und merkt nicht, daß das Herz ihm abstirbt; daß er sich an der Nabelschnur erdrosselt, die ihn mit dem Diesseits verbindet. Und immer weniger kommt Blut und Saft aus erddämonischer Natur in sein Geäder. Er merkt nicht auf. Immer fleischloser und mechanischer werden dichterische Bilder und Visionen. Er kehrt nicht um. Und so mußte es kommen, daß die ‚Makkabäer‘, dem Kopf eines Spekulanten, nicht aber dem Herzen eines Dichters entsprungen, sich unter Menschen nicht als ihresgleichen fühlten.

Zwischen Himmel und Erde ist des Dichters Reich. Noch einmal kam Otto Ludwigs Dichterschiff, gelenkt von Berthold Auerbach, in rechte Schwebel. Das liebe Eisfeld vor Augen, traten aus seiner Seele die letzten wahren und wirklichen Menschen heraus: Gesund und gradgewachsen lacht sich ‚Heitereithel‘ ein über die unwirklichen hohlen Makkabäerleute, und der Mann im blauen Rock hat, obgleich erblindet, ein besseres Urteil über Wert und Unwert seiner von seinen Lenden Gezeugten als Otto Ludwig über sie, die seine Seele erschuf. Doch was ihn zum epischen Meister, zum Großmeister der Erzählkunst gemacht, rechnet er nicht. Es habe nichts zu sagen, meint er. Und weil das absolute Kunstwerk des Tragischen noch immer nicht gefunden, denkt er weiter, jeziert weiter. . . . und die Welt mit ihren Elementen, mit ihren Trieben und Instinkten bleibt immer tiefer, immer tiefer unter ihm.

Das Einzig-Erdische an ihm, das Einzige, was dafür zeugte, daß er doch Fleisch vom Fleisch der Welt, war schließlich nur noch sein kranker Körper mit den verquollenen und steifen Gelenken. So lag er an die zehn Jahre, ohne zu murren, ohne zu

flagen. Ein großer und heiliger Mensch, aber ein lebendiger
Leichnam und ein schon abgestorbener Poet. Die Verwachsungen
und Verwurzelungen mit der Erde waren abgedorrt, die Frucht-
barkeit getötet. Einst konnte er an die sechs Stunden auf einem
Stuhl sitzen, um nur ja den Turm nicht umzuwerfen, den aus der
Diele hervorkriechende und an seinen Beinen emportrabbelnde
Gnommen auf seinen Knien aufgebaut; nun konnte er in seinem
Ziechenbett liegen und seine tragischen Welten und Gestalten
bis hoch ins Ungreifbare hinauf aufbauen. Und immer unkörper-
licher wurden diese Welten und Gestalten. Wenn er sie ansah,
fühlte er ein Nichts, und wenn er hineingriff in die zwei Duzend
dramatischer Fragmente, waren die Gestalten Gespenster, Ge-
burten der Illusion, nicht zu fassen von zugreifender Energie. Und
während er Schiller bekämpfte, an Shakespeare maß und verwarf,
ahnte ihm nicht einmal, daß er selbst am Kunstleiden Schillers
litt, daß auch in ihm Illusion und Energie nicht mehr Hochzeit
machten. Was nur bei einem von Gott und den Mäusen ver-
lassenen Dichter vorkommen kann. So kam es, daß die Dies-
seits-Welt in einer Zeit, da sie sich bald wieder zu verjüngen und
zu durchjäten gedachte, ihr ungeratenes Kind ganz an die Jen-
seits-Welt mit deren Hirngeburten und Lustgestalten abstieß.

Zwischen Himmel und Erde ist des Dichters Reich. Die
Blume, die da himmelan duftet, ohne die Wurzeln zu lockern im
Erdbreich, der Vogel, der da wolkenan fliegt und doch lebt vom
Gewürm der Erde, mahnen ihn allzeit, das Herz gleich hoch zu
achten wie das Hirn, das Gefühl nicht minder wert zu halten als
den Verstand. Was die Menschen Gefühl und Verstand nennen,
ist nur die unzulängliche Bezeichnung und ohnmächtige Trennung
des im Fleische eingekapselten geistlichen Lebens, und so kann
auch ich nicht anders, als mich an den Krücken der Sprache fort-
schleppen und sagen: Otto Ludwig ließ sich leiten vom Verstande
und verletzte die heilige Schranke des Gefühls. Und so war sein
Wandel nicht: Zwischen Himmel und Erde.

Lied / von Paul Mayer

Gott hat es keiner ins Herz gesenkt,
Daß sie ein Lächeln an mich verschenkt.

Gott hat es keiner ins Herz gefloßt,
Daß sie für mich ihren Schleier löst.

Frühlingstag, Sommernacht, Rosen, Wein —
Blühen und Reifen. Ich blieb allein.

Die große Liebe

Man darf sich keinen Augenblick der dankbaren Erinnerung an den Romandichter Heinrich Mann entschlagen, um über sein neues Schauspiel nicht zu lächeln. Der härteste Einwand ist: es hat nichts mit ihm zu tun. Was von ihm darin ist, könnte genau so gut von einem zähen Leser seiner schönen Schriften sein. Was darin nicht von ihm ist, dessen bin ich in dreizehn pariser Wochen gehörig überdrüssig geworden, weil es den Inhalt fast aller pariser Komödien ausmachte. Von dem Donnan der *Amants* über Bataille und Capus bis zu dem Pierre Wolff des *Age d'aimer* hat jeder Franzose (und mancher Oesterreicher) das Stück geschrieben, das unserm Heinrich Mann nicht einmal auf eine ehrenvolle, sondern leider auf eine völlig uninteressante Weise mißgückt ist. Gegenstand: die Frau oder Dame von dreißig bis fünfundvierzig Jahren, um die, wie der Sterne Chor um die Sonne, so viel Männer sich stellen, daß der Autor schon aus Gründen der Uebersichtlichkeit drei bevorzugen muß. Beim dritten bleibt sie; vom zweiten nimmt sie das Geld; den ersten liebt sie. Der zweite wechselt nur dann nicht, wenn er für seine Zahlungen keine Belohnung erhält, also niemals den Hunger nach diesem einzigen verwünschten und angebeteten Leibe sättigt. Wie oft der erste wechselt, hängt von der Gefräßigkeit der Schlange (Hortense oder Claudine oder Liane) ab. Wie lange sie braucht, um einen aufzuknabbern, ist je nach seinem Knochenbau und seiner Schmachhaftigkeit verschieden. Heinrich Manns Christoph Gäßner reicht für drei Akte. Aber es reicht eben nicht.

Wir erwarten, daß Liane und Christoph Rausch und Zammer, Tubel und Qual, Himmel und Hölle und alle Zwischenstadien vor unsern Augen erleben — mit Küssen und Bissen das ganze Passionspiel, dessen dramatische Natur in diesem Falle darin besteht, daß es für den Mann neu, für die Frau alt ist. Wir erwarten, daß ihn — den Komponisten, der sich bis dahin in der Wahl zwischen Weib und Werk unbedenklich für sein Werk entschieden hat — auf einmal wirklich die Fiebertemperatur der großen Liebe schüttle, und desto schmerzhafter, als sie einem Wesen gilt, das des holden Wahnsinns so wenig fähig ist wie der Aufopferung. Der satirische Betrachter dieser Liane müßte nicht, wie Diderot in den *Bijoux indiscrets*, die Leidenschaft ohne Kopf und ohne Herz verspotten, sondern die Leidenschaft mit zu

viel Kopf. Soweit Diane kein Luderchen ist, hat ihre Leidenschaft den reflektierenden, kritisierenden, abwägenden, berechnenden Zug. Sie weiß zu genießen und sogar zu leiden, aber, wenns zu arg wird, auch bei Zeiten zu entwischen. Also auf die Liebe eines Geschlechts, das ohne Unschuld geboren und ohne Unwissenheit aufgewachsen ist, soll jene Liebe (eines entweder ältern oder jüngern Geschlechts) stoßen, die ungebrochen, wurzelhaft, gläubig ist. Ohne Zweifel: ein Drama. Es wäre nichts weiter nötig, als daß Heinrich Mann verstünde: seinen Liebhaber in Flammen zu setzen; ein farbiges Bild von der andern, der flimmernden, flirrenden, flirtenden Welt zu geben; die beiden Welten zusammenprallen und diesen Zusammenprall wie eine Anklage unsrer Zeit oder wie eine Klage über sie wirken zu lassen.

Gott helfe mir: Heinrich Mann versteht das alles so wenig, daß die Veröffentlichung dieses Stückes zu einem Rätsel wird. Wie ist es möglich, daß ein Kritiker seines Ranges — denn selbst seine Romane sind nicht bedeutender als seine kritischen Schriften — vor einem eigenen Produkt vollständig verjagt? Wenn unser-einer in den Grenzen seines Feldes eine so ungenügende Leistung hervorbrächte — sie flöge in den Papierkorb. Ein ausgedachtes Schauspiel, das mit trockenen Worten ungefähr sagt, wovon es glühen sollte. Ein Geld der großen Liebe, der bestenfalls aus Stroh ist. Mondaine Exempel für 'sittliche Verwahrlosung', die nicht aus Heinrich Manns, sondern aus J. R. von Megedes Romanen zu stammen scheinen. Ein Dialog, der umständlich auf charakteristisch glitzernde Pointen vorbereitet und stumpf und matt verpufft. Eine Technik, so planlos und ungeschickt, daß immer die dramatisch nutzlosesten Gespräche geführt werden müssen, damit die 'Handlung' überhaupt weiter gehe. Also: eine Miere für Heinrich Mann, der reich genug ist, um sie zu vergessen und vergessen zu machen; eine größere fürs Lessingtheater, das drei Wochen redlicher Arbeit mit drei leeren Häusern belohnt sieht. Es hatte getan, was es konnte: hatte die Durieux bald an runde, bald an edige Säulen gelehnt, hatte auch die meisten übrigen Personen nahezu elegant gekleidet, ja, hatte Naturen wie Sauer und die Rossen an leere Theaterchergen verschwendet. Wenn Ritter und Grunwald so flug sind, Pietät für die Unflugheit zu halten, die sie meistens ist, dann kümmern sie sich nach den letzten beiden Fehlschlägen nicht länger um übernommene Dispositionen und geben zum Schluß noch ein paar gute Stücke ihrer Wahl.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Victor Palfi

Vor einigen Tagen fand sich in der Achten Abteilung des Königlichen Polizei-Präsidiums bei deren Leiter, Oberregierungsrat von Glasenapp, eine größere Gesellschaft zusammen. Da waren neben dem liebenswürdigen Chef der Theaterbehörde und seinem Beirat, dem Regierungsrat Griebel, eine Reihe von Personen versammelt, denen Leid und Freud der Kurfürsten-Oper am Herzen lag. Neben dem Schreiber dieser Zeilen sah man die Vertreter der Angestellten des Herrn Palfi, den temperamentvollen klugen Baritonisten Doktor von Pawlowsky, den gutmütig dreinschauenden, etwas linkischen Hofkapellmeister Cortolezis, dann die Vertreter der Chorsänger und des Orchesters, das außerdem durch seinen sehr einflußreichen Syndikus Doktor Richard Treitel repräsentiert war. Hierzu kam der Syndikus der Bühnen-Genossenschaft Doktor Ernst Schlesinger und ihr Vize-Präsident Gustav Rickelt, schließlich noch der behäbige und oesterreichisch-gemütliche Repräsentant der Wiener Verlagsanstalten Hugo Brnk, der seine joviale Art zu sprechen auch gegenüber den Herren der Polizei nicht verleugnet.

Die Verhandlungen wurden zunächst in kleinerem Kreise mit einer theoretischen Aussprache über die Frage eröffnet: ob das Polizei-Präsidium recht daran tue, bei Konzessionserteilungen die Uebernahme von Mitgliedern einer frühern Direktion zu verlangen. Herr von Glasenapp hat die Antworten, die auf die Umfrage der 'Schaubühne' über dieses Thema eingegangen sind, durchaus studiert. Die objektive Stellung, die wir auch ihm gegenüber bei der Erörterung der überaus wichtigen Frage eingenommen haben, findet im Wesentlichen seine völlige Billigung im Gegensatz zu gewissen subcutanen Auslassungen einzelner Blätter, wie sich Herr von Glasenapp ausdrückte, die sachliche Angriffe von persönlichen nicht zu trennen vermögen.

Diese Fragen sind ja gerade bei Beurteilung der Direktion Palfi sehr erheblich. Herr von Glasenapp steht auf dem Standpunkt, daß er niemals und auch nicht im Falle Palfi die Erteilung der Konzession von einer Uebernahme der Mitglieder einer frühern Direktion abhängig gemacht habe: daß er lediglich unter mehreren Bewerbern den bevorzuge, der im Interesse der Angestellten sich zu einer solchen Uebernahme bereit finde. Dies habe aber nichts zu tun mit der Frage der Prüfung seiner Zuverlässigkeit.

Trotzdem dieser Standpunkt durchaus diskutierbar ist, behalte ich den meinigen und finde die Bevorzugung eines Be-

werbers nach dem Uebernahme-Angebot unzweckmäßig, da sie weder mit der künstlerischen noch mit der sittlichen noch mit der finanziellen Zuverlässigkeit eines Direktors etwas zu tun hat. Immerhin möchte ich auch an dieser Stelle aussprechen, wie wohlwollend und verständnisvoll der Leiter unserer Theaterabteilung den Verhältnissen seines Ressorts gegenübertritt (ohne daß ich die Einzelheiten seiner Maßnahmen stets als richtig anerkennen kann).

Der Fall Balsi aber wäre gar nicht möglich gewesen ohne die große Sympathie der Polizei-Behörde für Bewerber, die ein brotlos gewordenes Ensemble weiter beschäftigen. Darüber waren sich alle Teilnehmer dieser Sitzung einig. Während noch theoretisch und praktisch über Vergangenheit und Zukunft der Mitglieder Balsis gestritten wurde, kam sein Bureauchef, der aus der Bendiner-Affäre bekannte Direktor Charles Philipp, und gab die seinem Direktor erteilte Konzessionsurkunde in die treue Hand des Polizei-Präsidiums zurück. Es war, wie wenn ein naher Angehöriger die Orden seines Verstorbenen dem Allerhöchsten Kriegsherrn überbringt. Viele der versammelten Leidtragenden, die manchen Zusammenbruch miterlebt haben, waren dicht daran, eine Träne zu zerdrücken. Erst allmählich fand man sich in die Situation und folgte den Ausführungen des Versammlungsleiters, der damit die öffentlich rechtliche Stellung des Herrn Balsi für erledigt erklärte und sich nunmehr zu dem neuen König im Reich der Kurfürsten-Oper hinwandte.

Für uns aber ist der Fall Balsi und der Fall von Balsi noch keineswegs erledigt. Victor Balsi verdient eine gründliche Würdigung seiner Direktionszeit. Er hat schließlich etwas geleistet, und von all den Direktoren, die in letzter Zeit zusammengebrochen sind, ist er der begabteste. Er ist ein kluger Kopf und unzweifelhaft ein Regietalent. Die besondere Vorliebe, die ich stets für ihn gehegt, erklärt sich nur aus der gerechten Anerkennung seiner starken Befähigung. Persönlich rücksichtslos, ohne Herz und wohl auch ohne Anhänglichkeit, ohne das Gefühl seiner Verantwortung und seiner Pflichten als Mensch, Künstler und Geschäftsmann, auch ohne positive Bildung, vermag er mit einem kräftig entwickelten Instinkt und einem sichern Geschmack Menschen und Verhältnisse klar zu beurteilen und künstlerische Leistungen zu produzieren. Wenn man ihm unbeschränkte Mittel zur Verfügung stellte, wäre mir um seinen dauernden Erfolg nicht bange. Er versteht aber nicht, sich in beschränktem Rahmen zu halten und seine Mittel in der gegebenen Form zum Guten auszunutzen. In seiner Lebenshaltung ist er, wie viele seiner Kollegen, zu anspruchsvoll, in der Führung seiner Geschäfte ist er

nachlässig, an feste Abmachungen fühlt er sich nicht gebunden. Diese Fehler haben zu seinem geschäftlichen Mißerfolg beigetragen. Aber um seiner guten Eigenschaften willen kann man ihm nur wünschen, daß er sich aus seiner Misere aufraffe und noch einmal eine seinen Fähigkeiten angemessene, wenn auch nicht führende Stellung im Berliner Theaterleben erwerben möge.

Balsi ist jetzt Anfang der dreißiger Jahre. Er stammt natürlich aus Budapest und ist sonderbarer Weise katholisch, tatsächlich katholisch. Er ist das nicht erst geworden, sondern er ist es von Geburt. Seine Mutter entstammt einer vornehmen ungarischen Familie. Möglich, daß diese ein wenig aristokratische Abstammung seine Lebenshaltung ungünstig beeinflusst hat. Eine bessere Schulbildung hat er nicht genossen. Kurze Zeit war er Laienbruder. Später hat er etwas auf dem Konservatorium gelernt. Dann hatte er mehrere Engagements mit minimalen Gagen und kam vor etwa zehn Jahren als Schauspieler nach Berlin. Als solcher hat er nie etwas getaucht. Persönlich elegant, jung und von angenehmen äußern Eigenschaften und Manieren, wäre er auf der Bühne nur für komische Rollen zu verwenden. Als Lehrer übertrifft er bei weitem den ausübenden Künstler. Ich war oft erstaunt, wie er, der früher auf der Bühne selbst versagt hatte, seinen Mitgliedern bei den Proben jeden Satz charakteristisch vorsprechen konnte (was ja übrigens sehr häufig vorkommt). Auch bei Lautenburg ging es nicht vorwärts. Vom Residenztheater aus fand Balsi ein Engagement am Bunten Theater und ging dann mit Zickel ins Lustspielhaus, wo er bei geringer Gage die Gunst der Direktion fand. Die Helfer Zickels sind alle Direktoren geworden: Schmieden, Barnowsky, Bach, Balsi. Balsi behauptet sogar, daß auch die Entstehung des Lustspielhauses auf ihn zurückzuführen sei. Jedenfalls lernte er durch Zickel seine Gattin kennen und erwarb sich bald die Zuneigung seines neuen Onkels, des hamburger Großindustriellen Hermann Emden. Mit dessen Hilfe konnte er dem Plan einer Theatergründung näher treten.

Der Baumeister Walter Gentschel hatte für Henry Berényi den Entwurf zu einem kleinen eleganten Theater am Schiffbauerdamm ausgearbeitet. Balsi nahm diese Idee seines Landsmannes, der selbst damit nicht weiter kam, begierig auf. Hier liegt eine wichtige Ursache seines späteren geschäftlichen Mißerfolges. Gentschel hatte ihm nämlich zugesichert, das Theater in spätestens neun Monaten fertig zu machen und einen Zuschauerraum von 1100 Personen neben vermietbaren Büroräumen und Läden hinzustellen. Die Eröffnung des Theaters verzögerte sich jedoch um drei Monate, und die beste Winterzeit ging vorüber. Das

Theater selbst hatte kaum für 900 Personen Fassungskraft, und weitere Vermietungen waren nicht möglich. Balfi durfte den Bau nicht ablehnen, da seine ganze Existenz darauf beruhte und schon zu viel Geld hineingesteckt worden war. Er mußte einige Monate im Berliner Theater spielen und seine vorzüglich gelungene Eröffnungsvorstellung unter der Regie Spielmanns ('Ritter Blaubart' von Offenbach) konnte ihm keine Gewinne mehr bringen. Der Verlust aus alledem ist auf 200 000 Mark zu schätzen. Da Balfi ohne bare Kapitalien war, so begann hier schon das Malheur.

Der Grund und Boden des Neuen Operettentheaters kostete 850 000 Mark. Ebenjoviel kostete die Herstellung des von Baumeister Fraenkel besorgten Baus. Fast 150 000 Mark gingen auf Provisionen, Damnos und sonstige Nebenkosten auf. Eine günstige hypothekarische Belastung verschaffte ihm aber trotzdem noch 70 000 Mark bares Geld. Er erhielt nämlich an erster Stelle eine Hypothek von 1 000 000 Mark, die ihm Doktor Gerschel zu sechs Prozent bewilligte. An zweiter Stelle standen ursprünglich zwei Hypotheken von je 50 000 Mark, die später in Höhe von 100 000 Mark auf Direktor Max Monti übergingen. An dritter Stelle folgte ein Restkaufgeld von 190 000 Mark, an vierter Stelle eine Hypothek von 165 000 Mark, und an fünfter Stelle kam das Restbaugeld des Baumeisters Fraenkel, der hypothekarisch mit 1 921 000 Mark auslief. Später hat Fraenkel weitere Zugeständnisse gemacht. Er hat einen kleinen Teil der ersten Hypothek und die Hypothek nach dem Restkaufgeld abgelöst und noch weitere Beträge gegeben, sodaß das Grundstück schließlich mit etwa 2 400 000 Mark belastet ist, für welchen Preis es angeblich Lothar erstehen wollte.

Mit den baren 70 000 Mark gründete Balfi eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, zu der Herr Zandorf, Herr Secht und der Maler Bodenstein noch je 20 000 Mark hinzufügten. Balfi verschaffte sich auch noch weitere Mittel, sodaß eine Gesellschaft von etwa 200 000 Mark gebildet werden konnte. Bedenkt man nun, daß ihm von vornherein 200 000 Mark verloren gegangen waren, so ergibt sich, daß er gleich zu Anfang ohne Mittel da stand. Die Herbeischaffung von Mitteln verschlang nun aber, wie immer beim Theater, ungeheuerliche Beträge. Es ist zudem anzunehmen, daß er seine Geldverhältnisse nicht richtig übersah und über den Umfang seiner Verpflichtungen nie im Klaren war, wohl auch gewisse Verbindlichkeiten doppelt oder wenigstens zu hoch bezahlte. Bei Aufnahme von Geldern für finanziell zweifelhafte Theater ist mit Prozenten kaum noch zu rechnen. Ich habe bei Besprechung des Falles Nordau zweitausend Prozent Zinsen

erwähnt und, soviel mir bekannt, hat Balji manchmal in der Not noch mehr bezahlt. Die Gesamtheit seines Zinsenkontos ist jedenfalls ungeheuerlich. Ebenso ungeheuerlich ist die Summe der Prozeßkosten, Damnos und Konventionalstrafen, die er in seinem Leben bezahlt hat. Denen, die ihn verklagten und Strafen einzogen, ist gewiß kein Vorwurf zu machen. Wenn ein Verleger ein Stück angebracht hat und es nicht aufgeführt bekommt, dann muß er eben eine Vertragsstrafe verlangen. Aber ich schätze den Betrag der verschiedenen Nebenverpflichtungen, die Balji außer seinen Schulden aufzubringen hatte, auf etwa 300 000 Mark. Man muß hierbei wissen, daß die Hypothekenbelastung verschiedentlich einen Wechsel erfuhr. Manche Hypotheken wurden Balji nach Fälligkeit nur auf ganz kurze Zeit gegeben, manche waren nach drei Jahren, manche etwas später fällig. Jede Erneuerung verschlang gewaltige Summen. Auf diese Weise ist bereits eine Gesamtschuldenlast von 500 000 Mark erklärt. Diese Schuldenlast gleicht sich aus mit demjenigen Betrage, um den später das Neue Operettentheater stärker, als es im Anfang war, hypothekarisch belastet wurde.

Im Neuen Operettentheater selbst hatte Balji Erfolge. War auch die eigentliche Eröffnungsvorstellung (Heuberger's 'Opernball') kein eigentlicher Schlager, so waren doch die Einnahmen recht erträglich. Ganzjährige Erfolge jedoch mit ungewöhnlich vielen wirklich ausverkauften Häusern hatte Balji mit Fall's 'Dollarpinzessin' und Lehár's 'Grafen von Luxemburg'. Leider hatte er sich aber zu spät entschlossen, Werke von derselben Zugkraft, die ihm vorher angeboten waren, anzunehmen. Bei der Operette von Fall hatte sich Bendiner dazwischen geschoben, und dieses Zwischenpiel kostete Balji etwa 70 000 Mark. Bei Lehár's Operette mußte er eine Extra-Tantieme den Verlegern bewilligen. So gingen auch hier wieder große Summen verloren, die ihn vielleicht hätten gesund machen können. Immerhin kann man wohl den Gewinn seiner Direktionsjahre im Neuen Operettentheater auf etwa 300 000 Mark schätzen. Im letzten Jahr seiner Tätigkeit im Neuen Operettentheater ließ das Geschäft sehr nach. Gilbert's 'Moderne Eva' und Lehár's 'Eva' waren keine Schlager. Aber ihre Einnahmen hätten einen geschäftlich sparsamen und besser finanzierten Direktor nicht umbringen können. Für Balji wurde die Situation bedrohlich, und er ergriff gern das Angebot Lothar's, ihm das Theater gegen eine Abfindungssumme von 250 000 Mark abzunehmen. Tatsächlich hat Lothar ihm 210 000 Mark bezahlt. Ein Verlust des Jahres wäre damit ausgeglichen gewesen. Daß aber Balji das Neue Operettentheater aufgab, hatte für ihn während der Saison eine

böse Folge: seine Gläubiger hielten ihn für existenzlos und setzten ihm stärker zu als vorher. So bemühte er sich, eine neue Direktion zu bekommen, und als die Kurfürsten-Oper frei wurde, verschaffte er sich sofort fast 100 000 Mark, um sich die Uebernahme des Theaters zu sichern.

In der Kurfürsten-Oper hat Balfi künstlerisch löblich begonnen, aber geschäftlich völlig verjagt. Seine sämtlichen Auführungen, besonders „Auhreigen“ und „Stella maris“ waren ausgezeichnete Regie-Leistungen, und da diese beiden Opern Zugkraft bewährten, so wäre auch ein geschäftlicher Erfolg nicht ausgeblieben. Balfi beging jetzt aber die Torheit, die Einnahmen der Kurfürsten-Oper für seine frühern Gläubiger zu verwenden, statt durch eine Gesellschaftsgründung sein neues Unternehmen von dem alten unabhängig zu machen. Es kam hinzu, daß er mit dem Personal von Moris belastet war, eine Reihe von Engagements übernehmen mußte, die für ihn nichts wert und vor allem für seine Art, Stücke herauszubringen, untauglich waren. Fast 40 000 Mark wurden von den Vorproben und etwa 10 000 Mark von unnützen baulichen Veränderungen verschlungen. Da Balfi weitere Betriebsmittel nicht aufnahm, so war die Misere schon von Anfang an wieder gegeben. Die Gläubiger wollten nicht länger warten und bedrängten die in erster Linie für die Gagen bestimmte Theaterkasse ununterbrochen. Jeden halben Monat mußte Balfi sich fast die ganze Gage durch Kontrahierung neuer Schulden verschaffen. Auch mit den dringendsten übrigen Ausgaben, Licht, Kohlen, Reklame, blieb er im Rückstand, und so stochte schließlich der ganze Betrieb. Seine letzte Einstudierung, die Oper „Stella maris“ hatte alle Erfolgchancen; aber Balfi war nicht mehr in der Lage, abzuwarten und auszuhalten, und mußte schon nach kurzer Zeit die Billetts verschleudern. Dazu hatte er von Anfang an einen Kapitalfehler in der Kalkulation gemacht. Er redete sich nämlich ein, daß die Berliner zur Zeit zahlungsfähig genug wären, um ihm den besten Parkettplatz mit zwölf Mark zu bezahlen, obwohl man im Königlichen Opernhaus an der Abendkasse für acht Mark Parkettplätze erhalten kann. So oft er hervorragende Gäste brachte, waren die Einnahmen noch erträglich, obwohl sie die durch die Gäste entstehenden Mehrausgaben nicht völlig deckten. Aber die andern Vorstellungen wurden entwertet, und es war töricht, auch nur sechs und acht Mark für einen Parkettplatz zu verlangen. Ein großer Teil des Publikums wartete die sogenannten Vereinstage ab, wo man kaum die Hälfte zu bezahlen brauchte.

Schon im Dezember konnte Balfi sich die Gagen nicht mehr verschaffen und, um den Zusammenbruch im Interesse der Mit-

glieder hinauszuschieben, gab Herr von Glasenapp wenigstens den größern Teil des polizeilichen Sperrfonds heraus. Ende Januar aber verlagte die ganze Maschine. Am vierten Februar legte Balfi die Direktion nieder und gab seine Konzessionsurkunde zurück. Zählt man die mit Unrecht entlassenen Mitglieder hinzu, so war Balfi mit etwa 40 000 Mark Gagen im Rückstand. Ein kleiner Teil konnte aus dem Rest des Sperrfonds befriedigt werden. Die Mitglieder entschlossen sich, bis zum Ende der Spielzeit weiter zu spielen, und die ersten Tage stellten ihrem mutigen Beginnen einen Erfolg in Aussicht. Balfi mußte, zum Beispiel, seine Vorstellungen für 600 bis 800 Mark verpachten, während die neue Betriebsgemeinschaft der Angestellten schon 1200 Mark geboten bekommen hat. Von den täglichen Einnahmen werden erst die sämtlichen Unkosten und Löhne und Gehälter der kleinern Angestellten bezahlt; von dem verbleibenden Betrag werden für Miete etwa zwanzig Prozent und der Rest für Gagen verteilt. Die Mitglieder arbeiten selbstlos und mit erstaunlicher Energie, die Vorstellungen werden besser, kräftiger, und vielleicht ergibt sich aus diesem Zusammenbruch ein Anhalt für eine ganz andre Entwicklung unsres Theaterlebens.

Der Fall Balfi wird nicht der letzte berliner Zusammenbruch sein. Schon in allernächster Zeit werden neue folgen. Keiner aber ist mehr zu bedauern als Balfi. Vielleicht gelingt es ihm, das Neue Operettentheater — das ihm, weil er seine Zinsen nicht bezahlt hat, unter Zwangsversteigerung gebracht ist — noch einmal an sich zu ziehen. Sollte er im Stande sein, dort noch einmal anzufangen, so würden ihm viele seiner Gläubiger in dem Sinne treu bleiben, daß sie ihn eine Zeitlang je nach ihren Kräften unterstützen.

Ballenberg / von Kurt Tucholsky

„In der Bahnhofshalle, nicht für es gebaut
geht ein Huhn
hin und her . . .“

Christian Morgenstern

Da ist ein unterirdischer länglicher Raum, rötlich-gelb erhellt durch japanische Lacklampen, rot und gelb schreien die Farben, und dunkel schließt eine kleine Bühne die Schmalseite ab. Erhitzte Gesichter schwimmen auf dem Meer bewegter Schultern, Arme heben sich, Getöse, Lärm . . . Und dazwischen quäkt und zimpert eine kleine Kapelle immer dasselbe Thema: Pum, pum, pum — pum, pum, pum . . . und dann

mit Beckenschlägen einen quietzschenden Lauf, der den Magen erzittern macht.

Wenn sich aber nun der Vorhang hebt, so wird da ein rot-haariges, zwergenhaftes Scheusal stehen und das so hübsch ausgedachte Festspiel zerstören. Es hüpfet und quäkt mit der Musik, gegen sie — es ist unaussprechlich, es wird aufmerksam ein schönes rührendes Lied der gefangenen Mutter anhören, aber statt ihr beizustehen, sie anfahren: „Mehr vornä mußt Du das singän!“ — und als Schlußapotheose wird es butterig lächelnd sich um eine alte zerborstene Säule winden, die Inkarnation der Häßlichkeit, und auf der Säule wird in zittrigen Buchstaben stehen:

PALLENBERG

In einer pompösen Villa zu Essen (im Hause Strawehl) gibt es diesen ‚Raum für improvisierte Feste‘ — auch Ballenberg gibt es — man hat sie nur noch nicht zusammengebracht.

Wahrlich, diesen hat die Hölle ausgespien, aber Gott Vater gab ihm den kindlichen Sinn und die fröhliche Unachtsamkeit des Blöddrians.

Dieser Einzige ist imstande, wahrhaft grotesk zu sein: bis zu der Grenze, an der die Komik in Grauen umkippt. Er ist nach einander rührend und grausam und beschränkt und giftig und von einer fast schmerzlichen Lustigkeit.

Dreimal sah ich ihn, und dreimal begriff ich, welche Schande dies ist: ein Mensch zu sein, da dieser ein Mensch ist.

Das erste Mal geschah es in einer kleinen dummen Pötte, deren Titel und Verfasser ich längst vergessen habe. Damals kannte ihn noch keiner in Berlin, er war zu einem Sommergastspiel herübergekommen. Welch ein Mensch! Wie froh er nicht feuerhaarig und widerborstig, über die Bühne, ein kleiner Haus-tyrann, ein wahrhaftig Abbild eines Großen. Seine Stimme klang wie eine Kindertrompete. Er befahl, widerspief, quälte — drei Grade zurückgeschraubt, und man hatte einen, hunderte kleiner Familienkönige. (Ich weiß nicht, ob es das Wort ‚Boosnigel‘ gibt — so war er). Aber rührend war doch, wenn er allein gelassen wurde, wenn weichere Gefühle ihn überkamen, wenn er seine Härten, seine Ranten vor sich selbst wie mit göttlicher Mission entschuldigte, wenn die böhmisch holprige Stimme brüchig, heiser durch eine Tür rief: „Sagen Sie ähr, sie kann mich . . .“ und dann mild, engelsgleich, in einem verstopften piano: „Haben Sie keine Angst, ich jags nicht.“ Man ging damals schon aus dem Theater, im Innersten angerührt, ein leichtes Grausen wehte von ihm her — schon damals zeigte er, daß sich letzten Endes Tragik und Humor berühren, eins werden.

Das zweite und dritte Mal war er Jupiter und Menelaus. Eigentlich beide Mal derselbe (als Zeus gewaltiger): ein getränkter, schwacher, jämmerlicher, zerrupfter Hahn. Aber was war aus diesem Menschen geworden!

Welcher Teufel soufflierte ihm, was tat er mit der Sprache! Rasend schnell hatte er begriffen, daß es garnicht darauf ankam, mit welchen Lauten man 'Eiferjucht' oder 'Hunger' ausdrückte. Er wirbelte die Buchstaben herum, die Gedanken schlugen, noch unausgesprochen, Roholz, und es hagelte Worte wie: „Bittä, Amt Steinpilz“, oder: „Sie waren splitterallein“. Fremdworte wurden unbewältigt angegriffen, liegen gelassen und verfaulten, irgend welche Silben schlängelten sich in die wohl gefaßten Sätze und erdrosselten sie . . . So ausgestattet zog die arme Kreatur aus, um die Götter zu beherrschen, um Sparta zu regieren.

Den Humor haben viele, feiner — das andre. Man möchte sich einen alten Affen denken, den noch eine dünne Schicht vom Armenischen trennt, eine schmale Kluft, aber er wird es nie erreichen; und es gibt fürchterliche Momente, wo er kurz vor der Erkenntnis steht. Und es ist ein Beweis für die Größe dieses Künstlers, daß er die stockenden Sekunden wegwischt mit einem selbstgenügsamen blöden Lächeln: Weiter, ich bin Objekt — was ist da zu tun? Ach, und wie abhängig ist dieser Armselige! Ein Gewitter geht vor sich, und er kriecht eine Wand herauf, in der ungewissen Angst des hin- und hergeschleuderten Menschen; alle hüpfen, auch er hüpfet, aber seine Beine sind die hilflosesten, die traurigsten; auch sie hüpfen, nun, man hüpfet, warum nicht? Und noch lange, als schon alles verstummt ist, bewegt er sich in angelerntem Rhythmus, glücklich, einen Konnex mit der Außenwelt gefunden zu haben. Er wechselt, er irritiert, er flimmert: er tritt auf, an einem Apfel kauend, sich stets entschuldigend, daß er da ist, seine runden Tieraugen blicken gänzlich verständnislos in eine lachende Welt, und man versteht das, man begreift die Schwere seines Daseins und gönnt ihm sein bißchen Futter. Die erste Sängerin hat etwas zu tremolieren, und auch er kugelt gluckend, verachtungsvoll ein paar hohe Triller heraus, wie ein Kasstrat, so nebenbei . . . Er muß im allerhöchsten quäkenden Falschett fragen: „Was sind denn das für Nymphen?“ und gleich darauf, plappernd, glücklich, reden zu können: „Kennen Sie schon den neusten Witz? Zwei Juden sitzen in der Eisenbahn, da sagt der eine . . .“. Er wird das nie zu Ende erzählen, er weiß es auch garnicht fertig zu bringen, aber er hat es so gehört, so macht er es nach. Er ist plastisch bis zur Unkenntlichkeit. Er sagt nicht: Ich bin ein Trottel. Er sagt: „Also, wenn mich ein Spartaner da gehen sehen mecht, so wird er jagen, wenn er mich da wird

gehen sehen, da, da! Also, was siehst du dorthin, wenn ich da zeige?! — aber, ich kann es ja auch dort zeigen. Also, wenn mich dort ein Spartaner . . .". In infinitum. Er kraucht auf seinen Königsthron wie ein alt Weiblein auf eine Hutschuhe, flimmernd wackelt die Glorie um sein Haupt wie ein verwelkter Hahnenkamm, und Gnade Gott, wenn er gereizt wird! Dann spricht er exakt, mit langausgedehnten Endsilben und sein und deutlich wie ein Grammophon oder eine Kofotte vor Gericht.

Wenn es eine menschliche Würde gibt — Ballenberg tritt sie mit Füßen. Es macht ihm Behagen, leere Westen bloßzulegen, Inhalte als lustig abzustreifen, Hohlheiten aufzuzeigen: So seid Ihr — seht! so sind wir!

Einmal packte ihn — außerhalb des Rollentextes — das Lachen, er kugelte sich auf seinem Thron, konnte seine Rede nicht beenden, freischte und spuckte, und eine Wolke von Mißbehagen: blies das vergnügte Scheusal um sich herum . . . Aber wenn er lacht, lachen die andern. Und dies war nur eine kleine Vergeltung für die Lücke und Bosheit, mit der er gegen sie wütete, wann er nur konnte. Aber er kann nicht! Er kann nicht! Und so verbirgt er Haß, Neid, Wut, Impotenz hinter seiner holden Blödsinnigkeit, die ihn grinsend selbst die Krone zum Gruß lüften läßt. Hier und da spuckt er und bricht heraus, und man ist erstaunt über so viel Gift und so viel Galle!

Er ist ein Teufel, ein entgleister Gott, ein großer Künstler.

Der Schlodel / von Julius Bab

Sport- und Wort-Phantasie,
dem Galgenlieder-Mrgenie
des Christian Morgenstern geweiht
von Julius Bab in Herzlichkeit.

Der Schlodel ist ein Instrument,
das bis zur Stunde keiner kennt.
Doch wird man länger nicht bestreiten:
Es eignet sich famos zum Reiten!

Denn ist der Schüttelreim Dein Fetisch,
Dein Herze wintersportpoetisch,
und Du willst dann vom Rodel singen —
so mußt Du auch den Schlodel schwingen.

Wenn Dich die Schüttelmuse weckt,
ist hell dein Bild Dir aufgedeckt:
„Schön“ — singst Du — „fliegt der Rodelschlitten,
als ob wir auf dem Schlodel ritten.“

Herr Neumann-Hofer

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg soll für Groß-Berlin das zweite große Opernunternehmen werden, das jahrelang unsere Sehnsucht war. Daß sich seine ehrenwerten Anfänge zur denkbar reinsten Erfüllung dieser Sehnsucht entwickeln, ist aller Guten Wunsch. Weil die Wahl des Herrn Otto Neumann-Hofer zum Stellvertretenden Vorsitzenden des Aufsichtsrats diese Entwicklung zu gefährden scheint, haben am dreißigsten Januar der Bankier Richard Pohl und der Direktor der Deutschen Bank, der Geheime Kommerzienrat Max Steinthal, ihre Aufsichtsämler niedergelegt und das der Presse mitgeteilt. Wenn Männer ihres Ansehens die Öffentlichkeit zu Zeugen ihres Protestes anrufen — das ist Alarm, ist für die Öffentlichkeit der Zwang, die Sachlage zu prüfen. Die 'Schaubühne' hat Herrn Steinthal gebeten, einem ihrer Mitarbeiter zu sagen, warum er und Herr Pohl aus der Verwaltung des Deutschen Opernhauses geschieden seien. Hier folgt, was der Mitarbeiter notiert (und Herr Steinthal durchgesehen) hat.

Das Deutsche Opernhaus hat zwei Väter. Der eine ist der frühere Stadtverordnetenvorsteher von Charlottenburg Otto Kaufmann; der andere ist der Große Berliner Opernverein. Jahrelang hatte Kaufmann die Idee der Errichtung eines Opernhauses genährt und bei seinen Freunden dafür gewirkt: der Boden war also vorbereitet, als der Opernverein seinen Bestrebungen die gleiche Richtung zu geben anfang. Diese nach Tausenden zählende Korporation wollte es sich angelegen sein lassen, den Berlinern würdige Opernaufführungen auch außerhalb des Königlischen Opernhauses zu bieten. Erst vermaß sich Hedor Berg, ihre Träume zu verwirklichen. Als die Baupolizei die Pläne der 'Großen Oper' am Kurfürstendamm endgültig zerriß, fand der Verein in Otto Kaufmann den Helfer. Seine Energie vermochte die Stadt Charlottenburg und kunstfreundliche Kapitalisten für den Bau eines Opernhauses und die Gründung einer Aktiengesellschaft zu gewinnen. Bei der Subskription entfielen auf den Opernverein etwa 300 000 Mark. Der Aufsichtsrat sollte aus fünfzehn Mitgliedern bestehen, von denen die Stadt sich die Ernennung von fünfzehn vorbehalten hatte. Drei wollte man dem Opernverein zubilligen (der zu der Zeit bereits als Sondergruppe stark in den Vordergrund trat). Es genügte ihm nicht; er verlangte einen Vierten; und man einigte sich schließlich auf Hermann Sudermann. Es ist höchst ergötzlich, von den beteiligten Herren, die als Geschäftsleute in diesen Dingen etwas naiv sind, zu hören, wie sehr sie erstaunt waren, in Sudermann nicht den auf hoher Warte stehenden, kunstbegeisterten Mitarbeiter zu finden, als der er ihnen geschildert worden war. Wer mit den berliner Theaterverhältnissen auch nur oberflächlich vertraut ist, der weiß, daß Sudermann seit Jahrzehnten Duzfreund von Neu-

mann-Hofer ist — einer, der mit ihm durch Dick und Dünn geht. Seine erste Tat war, gemeinsam mit den übrigen vom Opernverein bestimmten drei Mitgliedern, den Herren Philipp Scharwenka, Fleischer und Rechtsanwalt Rosenberger, das Vorstandsmitglied des Opernvereins, Otto Neumann-Hofer, als Kandidaten für den Direktorposten des Deutschen Opernhauses aufzustellen. So sollte die ganze Form der Ausschreibung des Postens eine Farce werden. „Mögen Sie zum Direktor wählen, wenn Sie wollen — wenn Sie nicht Neumann-Hofer wählen, wird es immer der Falke sein!“ schloß der reddegewaltige Herr Rosenberger einen Speech für seinen Kandidaten.

Aber man hatte die Gewissenhaftigkeit der übrigen Aufsichtsratsmitglieder unterschätzt. Ordnungsgemäß ward die Kandidatur vom Aufsichtsrat gewogen — und zu leicht befunden. Es ergab sich, daß Herr Neumann-Hofer eine Vergangenheit hatte. Er hatte als Direktor des Besingtheaters weder künstlerische noch kaufmännische Erfolge erzielt, war weniger ein Vorgänger Brahms als Zidels gewesen: sein Regime war Protektionswirtschaft, die Rollen nach Gegenfälligkeiten verteilte, seine Verwaltung Schlen-drian und Unordnung gewesen. Und niemals hatte der Mann ein Opernunternehmen geführt . . . Aber, erwiderten die Fürsprecher, hat Herr Neumann-Hofer dem Deutschen Opernhaus nicht emsig ins Leben geholfen? Hat er nicht Kostenanschläge gemacht, Tabellen, Entwürfe, Berechnungen aufgestellt, Vorarbeiten geleistet, hat er nicht propagiert und agitiert? Die Majorität konnte einem solchen Manne die Leitung des großen Unternehmens nicht anvertrauen, mochte sich aber wohl nicht mit dem Odium der Undankbarkeit belasten und akzeptierte schließlich einen Kompromiß: man wählte Herrn Neumann-Hofer in den Aufsichtsrat, nannte ihn dessen Delegierten, schuf für ihn die (im Deutschen Aktien-Recht nicht vorgesehene) Stellung eines ‚Beirats‘ und stellte dafür zehntausend Mark in den Etat. „Diese zehntausend Mark“, jagten sich die Opponenten, „werden das Deutsche Opernhaus immer weniger belasten als eine Direktion Neumann-Hofer — selbst wenn er seinem frühern Spitznamen ‚Otto der Faule‘ auch hier nachleben sollte.“ Das tat er wahrhaftig. Man hatte gehofft, daß Herr Neumann-Hofer mit seiner Position etwa die Aufgaben eines Dramaturgen verknüpft sehen werde: der einstige Journalist hätte die Fühlung des Unternehmens mit der Presse erhalten, der einstige Theatermann etwa die Revision veralteter Operntexte übernehmen sollen. Sicher ist, daß der Aufsichtsrat nichts von solcher Tätigkeit bemerkt hat, und daß sich Direktor Hartmann für die besondern Aufgaben des Verkehrs mit der Presse einen Fachmann attachieren mußte.

So war Herrn Neumann-Hofers Willen zur Herrschaft noch

nicht genügt. Die Macht über das Unternehmen hatte man nur, wenn man die Majorität der Aktien und damit die Generalversammlung beherrschte. Im vorigen Sommer nun, in der Abwesenheit des Aufsichtsratsvorsitzenden Otto Kaufmann benutzte Herr Neumann-Hofer seine angeblichen Rechte als 'Delegierter des Aufsichtsrats' und 'Künstlerisch-literarischer Beirat', um sich bei Kaufmanns Bureauvorsteher Einsicht in die Adressen der Aktionäre zu erzwingen. Diese wurden dann von Herrn Neumann-Hofer und andern Funktionären des Opernvereins mündlich und schriftlich bearbeitet. Als Vorwand dienten vielfach Zwistigkeiten im Aufsichtsrat zwischen den Vertretern geschäftlicher und künstlerischer Standpunkte (tatsächlich hat es solche Differenzen zu keiner Zeit gegeben): der Opernverein vertrete natürlich die künstlerischen, darin möge man ihn doch unterstützen und ihm die Aktien zur ständigen Vertretung in der Generalversammlung überlassen. Dafür wurden dem einzelnen Aktionär bestimmte Vorteile in Aussicht gestellt: der Opernverein, bei seinem maßgebenden Einfluß im Aufsichtsrat, würde ihm, dem Aktionär, stets die besten Abonnementsplätze verschaffen; Billetts zu nichtkonvenierenden Vorstellungen würden in andre nach Belieben des Aktionärs (statt nach Ermessen der Direktion) umgetauscht werden; wer es vorzöge, könnte auch als Dividende fünfzig Mark in bar bekommen; und was solcher Verheißungen mehr waren. Das Resultat: in der Generalversammlung hatte der Große Berliner Opernverein, also die Neumann-Hofer-Gruppe einschließlich der Aktien, die sie den Konzern des Warenhauses Wertheim zu kaufen veranlaßt hatte (zur Bekämpfung des Konkurrenten Litz, der seit der Gründung der Opernhaus-Gesellschaft im Aufsichtsrat war) — mit sechshundert von tausend Stimmen die Majorität.

Diese wählte nun, auf Grund von Kompromiß-Verhandlungen, die von einer Kommission geführt worden waren, einen Aufsichtsrat, der sich zusammensetzte: a) aus sechs (vorher nur drei!) Funktionären des Großen Berliner Opernvereins (Neumann-Hofer, Professor Scharwenka, Fleischer, Konservatoriumsdirektor Robitjchek, Professor Woikowsky-Biedau, Engelbert Humperdinck); b) Herrn Sudermann; c) zwei 'neutralen' Aktionären (Geheimrat Lucas, Ministerialdirektor Doktor Freund); d) den bereits früher dem Aufsichtsrat angehörenden Herren Baurat Ahrens, den Charlottenburger Stadtverordneten Guttman, Hirsch, Zachmann, Otto Kaufmann, ferner Professor Andreas Moser, Bankier Pohl und Geheimrat Steinthal. Das war im Dezember. Mit den so formierten Truppen söcht nun die Neumann-Hofer-Gruppe schon Ende Januar die nächste Attacke

aus: sie präsentierte unerwarteter Weise, also ohne daß, wie sie nachträglich behauptete, in jener Kommission eine Verständigung darüber erzielt war, Herrn Neumann-Hofer als Stellvertretenden Vorsitzenden des Aufsichtsrats, nachdem Herr Bohl diese Stellung mit Rücksicht auf die veränderte Zusammensetzung des Aufsichtsrats niedergelegt hatte. Laut und pathetisch plädierte Herr Sudermann für seinen Schützling. Gegen ihn und die Neumann-Hofer-Basallen opponierten die, welche sich seinerzeit der Direktorialkandidatur des Herrn widersetzt hatten. Aber war nun die geschickte Strategie derer am Neumann-Hofer schuld, oder die Räßigkeit anderer, die sich keinen Illusionen hingaben und doch um des lieben Friedens willen jetzt nicht Nein sagen mochten — kurz: die Opposition beschränkte sich auf eine Minorität von sechs Stimmen. Trotz der Ankündigung der Herren Steinthal und Bohl, daß sie bei der Wahl von Neumann-Hofer aus dem Aufsichtsrat ausscheiden würden, wurde dieser mit dem oben angegebenen Stimmenverhältnis zum Stellvertretenden Vorsitzenden des Aufsichtsrats gewählt.

Als solcher arbeitet Herr Neumann-Hofer im Deutschen Opernhaus mit dem Vorsitzenden Otto Kaufmann zusammen im selben Bureau. Und Otto Kaufmann ist heute sechsundsiebzig Jahre. Mindert sich seine Widerstandsfähigkeit, erkrankt er, geht er auf Urlaub, treten andre Eventualitäten ein, dann ist Herr Neumann-Hofer berufen, seine Funktionen auszuüben. Und da Direktor Hartmann von den künstlerischen Aufgaben seiner Stellung absorbiert wird, heißt das: daß der ganze geschäftliche Teil, die ganze Oberleitung des Unternehmens Herrn Neumann-Hofer ausgeliefert wäre. Hat heute der „Künstlerische Beirat des Aufsichtsrats“ irgend einen Wunsch, dann hat er nur nötig, sich ihn durch den ihm so leicht erreichbaren Zweiten Vorsitzenden des Aufsichtsrats erfüllen zu lassen. Zumal da es in solchen Fällen immer Argumente gibt, womit eigenmächtige Persönlichkeiten „schnelle Entschlüsse“ zu begründen wissen, die den Aufschub bis zur nächsten Aufsichtsratsitzung nicht vertragen.

Also Herr Neumann-Hofer hat heute auf Umwegen das erreicht, was einst aus guten Gründen verhindert wurde: er hat die Macht im Deutschen Opernhaus. „Weil wir von dieser Macht auf Grund der frühern Theaterdirektionsführung des Herrn Neumann-Hofer und seiner bisherigen Nicht-Tätigkeit am Deutschen Opernhaus nur Gefahren erwarten“ — so sagt Herr Steinthal (und mit ihm Herr Bohl) — „mußten wir eben die Verantwortung dafür ablehnen. Und wir haben es vor der weitesten Öffentlichkeit getan — damit sie ein Auge für das Kommende habe, und damit die Gewarnten wissen, daß dieses Auge auf sie gerichtet ist.“

Das ist deutlich. Aber vielleicht doch nicht ganz ausreichend für einen, der bisher überhaupt noch nichts von Herrn Gilbert Otto Neumann-Hofer gehört hat. Die Bormürze — wird der Zweifler einwenden — die man hier erhebt, werden nicht bewiesen und sind mir nicht einmal faßbar genug. Dem Manne kann geholfen werden. Ich hole ihm Band 41 der „Zukunft“ herunter und zeige ihm auf Seite 317 die folgenden Sätze des Herausgebers (den Sudermann der „Verroththeit“ bezichtigt hatte): „Ich empfehle ihm, Sudermann, in Parenthese auch die Heldentaten seines intimsten Jugendfreundes, des Herrn Neumann-Hofer, unter dessen — nicht scharf genug beobachteter — Paschaherrschaft heute das Lessingtheater leidet. Diesen Herrn hat als Kritiker mossischer Blätter eine Schauspielerin, die jetzt Frau Fulda heißt, mit einer Klage bedroht, weil er sie öffentlich eine Gans geschimpft hatte; eine zweite Schauspielerin, Fräulein Güstinger, hat ihn wegen noch schlimmeren Schimpfes geprügelt; eine dritte, Fräulein Brion, hat ihn glaubwürdig der bewußten Rechtsbeugung beschuldigt, weil er sie, um den Theatermarktwert seines Liebchens zu erhöhen, wissentlich in ihrem Beruf geschädigt habe; eine vierte, Fräulein Miegheimer, hat erzählt, er habe ihr ein Engagement unter der Bedingung angeboten, daß sie vor dem Abschluß mit ihm joupriere. Das alles gehört wahrscheinlich ins Kapitel der guten Manieren. Auf die erste Seite gewiß die Tatsache, daß derselbe Herr Neumann-Hofer über die Aufführung eines — noch gar nicht aufgeführten — Stückes, dessen Verfasser Hermann Sudermann hieß, hymnisch gefärbte Berichte in zehn oder zwanzig Provinzialblätter aufplattern ließ.“ In diese siebzehn Zeilen, auf die nie eine Berichtigung oder eine Klage erfolgt ist, hat Harden alles zusammengefaßt, was jemals über Herrn Neumann-Hofer zu sagen gewesen ist. Alles. Denn daß er als Kritiker irgendwann und irgendwo eine brauchbare Zeile geschrieben, als Theaterdirektor eine einzige schenswerte Aufführung zu Stande gebracht hat, wird kein Mensch behaupten, aber auch keiner verlangen, der Herrn Neumann-Hofer an der Arbeit gesehen hat. Was ein Kerl! Er jagte mit fliegenden Rodschögen durch Stadt und Land, um begeisterte Artikel über Sudermann an Stelle von maßvollen anzubringen, um Vorträge über den Landsmann zu halten und um Kritiker anzurempeln, die es gewagt hatten, den Schwan von Abon mit dem Schwan von Masken in einem Atem zu nennen. Das war seine erste Blüteperiode, die der Fall Brion früh und jäh beendigte. Denn das Berliner Tageblatt war philiströs genug, einen Runstrichter, der den Mangel an Urteilsfähigkeit und schriftstellerischer Begabung durch ein Uebermaß von Grundlosigkeit vergessen zu machen bestrebt und eine Zeitlang sogar im Stande gewesen war, schließlich doch auf die Straße zu setzen. Zum Glück für solche Leute lebt der alte Gott noch und die Polizei. Sie entnahm diesen Vorgängen die Verpflichtung, Herrn Neumann-Hofer drei Jahre später die jittliche Reise zur Führung eines großen Theaters zugubilligen — des Lessingtheaters, wo der Sudermann-Apostel zur Propaganda der Tat überging, nämlich den Beweis erbrachte, daß sein Abgott wetter- und bretterfest genug ist, um gegen den untüchtigsten Regisseur und viele mittelmäßige Schauspieler hundert Aufführungen zu erliegen. Bei seiner Arbeitskraft behielt er selbstverständlich noch Zeit, mit Petitionen an Zeitungsver-

leger gegen Kritiker einzuschreiten, die ihm nicht genügend **Sudermann-**gläubig waren, und seinen weiblichen Mitgliedern so lästig zu fallen, daß diese sich bei denselben und andern Kritikern über ihn beschweren mußten. Das war seine zweite Blüteperiode. Jetzt scheint die dritte anheben zu sollen. Discite, moniti! Ich müßte mich wahrhaftig vergnüglicher zu beschäftigen, als mit den Taten des Herrn Neumann-Hofer. Aber es geht um das Deutsche Opernhaus; und um dieses wäre es schade. Hier sind wirklich einmal alle Mittel gegeben, um ein Mustertheater zu schaffen. Seriöse Geldleute von Rang und Kunstinteresse, die ideelle und materielle Beteiligung einer zusehends wachsenden Großstadt, ein echtes Bedürfnis, also die Sicherheit eines Abonnements, dessen Höhe kein deutsches Theater jemals erreicht hat, und damit die wundervolle Möglichkeit, tagtäglich zweitausenddreihundert Menschen nicht bloß zu unterhalten, sondern im besten Sinne zu bilden. Man sollte meinen, daß ein Mann, der alle künstlerischen, geistigen und moralischen Qualitäten vereinigt, gerade gut genug wäre, um einem solchen Unternehmen vorgelegt zu werden. Bei uns? Bei uns ist solch ein Unternehmen gerade gut genug, um zur ‚Rehabilitierung‘ eines Herrn zu dienen, der sich bisher jederzeit und überall fast widernatürlich untüchtig gezeigt hat und auch von der ‚Sache‘ dieses Unternehmens soviel versteht wie ich vom Chinesischen Bürgerrecht. Wirklich: seine Freunde sagen, sie wollten ihm Gelegenheit zur ‚Rehabilitierung‘ geben. Meinetwegen. Aber muß es gerade das Deutsche Opernhaus sein? Man kann es nicht zu oft wiederholen: Kein ernsthafter und unbefangener Betrachter wird behaupten, daß der Herr für solche Stellung irgendwie taugt; daß er in sechsundfünfzig Jahren jemals die allerwinzigste Eignung dafür bewährt habe. Daß er sich in Kürschners Literaturkalender als Spezialisten für Literaturgeschichte, Philosophie und Naturwissenschaften anzeigt, empfiehlt ihn noch nicht für das Amt des Opernhausleiters. Daß er weder musisch noch musikalisch ist, lehrt seine zärtliche Liebe für Sudermann. Und dafür die Würde des künstlerischen Beirats und Zehntausend Mark? 's ist 'ne runde Summe. Wofür werden diese zehntausend Mark gezahlt, um die eine junge Kraft von Kaliber — Sänger, Regisseur, Kapellmeister — zu werben wäre? Nun: dafür daß Herr Neumann-Hofer auf die führende Stellung im Deutschen Opernhause „bis auf Weiteres“ verzichtet. Denn eines Tages, hofft er, wird er ja doch ‚Direktor‘ heißen. Wenn er damit nur aufhörte es zu sein! Wo ist die Presse, die diesen Einfluß dämmt? Was denkt Herr von Glasenapp? der sonst so tapfer konnte schmälen, tät' wo ein schwarzes Bidel fehlen, und der eines Mannes, Tauglichkeit für den Posten des Theaterleiters bisher immer nach seiner Vergangenheit bemaß! Soll die Vergangenheit des Herrn Neumann-Hofer die Zukunft des Deutschen Opernhauses sein? Es wäre ein Jammer. Wissen die geachteten Männer, die ihren Namen für Herrn Neumann-Hofer einsetzen, wie er im Lessingtheater regiert, wie schnell er dieses Haus, das wirtschaftlich unerschütterlich schien, um jeden Kredit gebracht hat, dann können sie ihm nicht die Obhut eines Unternehmens anvertrauen, von dem die Besten so viel erhoffen. Dann dürfen sie es nicht.

Rasperletheater

Chor der Toten / von Panurg

Ja, so geht es: mancher schritt noch
Froh zum Gläubiger-Akkord —
Doch dann kam der Nchermittwoch,
Und 's war ausgedirektort.

„Aahl, wie frisch gerupfte Spa-
Sizen wir am Firsst auf der
Vierten Hypothek und fragen
Sinnend uns und jorgenschwer.

Dort die ausverkauften Häuser,
hier der Pleite stiller Port;
Dort der Dalles, hier die Däuser;
Holzbock hier und Schlenther dort.

Machst du, einem mal zu folgen,
Schlenthrian mit Erdgeruch,
Hüllt sich Holzbock kühl in Wolken
Und vermißt den feinen Such.

Vientoppst du, so hebt Herr Meinhard
Ernst die patentierte Hand,
Und schon mirakafelt Reinhardt
Weithin auf der Flimmerwand.

Operette? Ach, beim Schinder,
Heutzutag weiß jedes Kind,
Daß selbst unsre „Fürstentinder“
Nicht mehr mündelsicher sind.

Und „Grigri“? Mein Freund, das führte
Gänzlich den Kredit zu Grab,
Denn, glaub mir, die Rechte spürte
Kaum das, was der Linde gab.

Ob so vielen großen Zielen
Dachten wir des „Ziels“ nicht mehr
Ach, nach Mit dem Feuer spielen!
Gibt man immer „Gläubiger“.

Rundschau

Wie man einen Mann
gewinnt

Lustspiel in drei Akten von Mida Johnson Young. Ich hör' ein Wächlein rauschen. Jenes, an dem Hargudl liegt. Wie kam Herr Thimig in die Gegend? Wie ist ihm und der attachierten Dramaturgie dieses Lustspiel zugestoßen? Herr Thimig ist nicht nur provisorischer Direktor, sondern auch definitiver Schauspieler: hier liegt der Schlüssel des Rätsels. In den Abgründen der Schauspielerpsche nämlich muß man die Erklärung des unheimlichen Vorfalles suchen. Der Humor, der Uebermut dieses neuesten Burgtheaterstücks ist ganz identisch mit dem Humor und dem Uebermut, den Schauspieler als Privatleute spontan und schöpferisch zu entwickeln pflegen. Es sind ihre Wiße, ihre Späßigkeit, ihr Unwiderstehliches, ihre Laune und ihre Bonhomie, die in den drei Akten der Miß Young so lebhaft die Schwingen regen. Ältere Damen in Höschen; Turngeräte, starrend von komischen Möglichkeiten; eine sehr häßliche Miß, bei deren Anblick der elastische jugendliche Held regelmäßig einen Kolik-Anfall des Grauens erleidet; eine Schar münnersüchtiger Frauen in gierigem Aufruhr; ein weißer Knopf, den verliebte Zerstretheit an einen schwarzen Rock näht; eine Dame, die sich die Haare färbt, bis sie auf Zureden ihres erwachsenen Sohnes mit einem Mal zu einem tapfern, ehrlichen Frau sich bekennt; eine andre Mutter, die mit dem gärtlich geliebten Sohn nedische Polsterichlachten aufführt: wie mußte dieses betriebsame Durcheinander von Gemüt und Späß das lustige Künstlervölkchen reizen! Das Publikum der Premiere schien minder angeregt. Es litt schwer an der

unentrinnbaren Selbstverständlichkeit, in der Pointe auf Pointe eintraf, wie, wann und wo man sie mit abnungsvollem Schauer erwartet hatte (dabei listig zwinfernd, als brächten sie die originellste Ueberraschung), und krümmte sich beim Anblick der gemütvollen Späße, ähnlich wie der elastische Jugendliche beim Anblick der häßlichen Miß. Gelacht wurde mäßig viel. Nur manchmal fuhr die Heiterkeit, von einer entfesselten Claque entfesselt, wie ein Sturmwind durch die Galerie und schüttelte einen kurzen Schauer von Gelächter auf die vertrocknenden Schauspieler herab. Aber was war das für ihren Durst! Es wurde nicht gerade hinreichend gespielt. Herrn Korffs amerikanische Lebhaftigkeit bewährte sich, ebenso Herrn Paulsens unruhige, flinke Monotonie und vor allem der Frau Senders gespenstische Drastik in Gang und Gebärde, Kostüm und Maske. Ihre Haartracht, ihre resignierten und ihre fröhlichen Kleider (insbesondere eine unterernährte, gerupfte Boa, mit der sie sehr kokett umging) waren überaus komisch. Die Fäbne der vornehm-langweiligen Burgtheater-Tradition wurde von Frau Mettb und Frau Haerberle hochgehalten. Die übrigen Damen erschienen im Turnkostüm. Zu den stolzen Besitzümern jener Tradition hatte es bisher gehört, daß die Waden der Frau Schmittlein ein Geheimnis waren. Jetzt ist es auch damit vorbei. Les deux s'en vont.

Alfred Polgar

Kerkira

Wer über dieses Festspiel schreibt, entwürdigt sich. Man schreibt nicht über die Tat von Quartanern, also auch nicht über die des Herrn Lauff, der einen

„Fremden“ also charakterisieren läßt: „Was er ist, siehst Du an seinen lieben blauen Augen. Er ist ein Deutscher, und das sagt so viel.“ Man stellt fest, daß Herr von Hülßen für eine Wandeldcoration des Herrn Pinjeler's Kautsky, deren Farbenbanalität jedem Anstreicher Ehre gemacht hätte, dreißigtausend Mark ausgegeben hat, rechnet die übrigen Unkosten zusammen und kommt auf Summen, die für ernste Arbeiten nie ausgegeben werden. Man konstatiert, daß dieses hohle Brunkstück, drei bis vier Mal wöchentlich angelegt, die Oper verdrängt, obwohl das Theater nicht einmal auf den billigen Plätzen ausverkauft ist — nur damit der Schein eines Erfolges gewahrt und die auch geschäftliche Blamage verborgen bleibt.

Kaisersgeburtstagsfestspiele können aber sehr wohl zu einem Ereignis werden, wenn man sich von einem Wortgerassel trennt, vor dem der Zuhörer wie ein hinter den Kulissen abgedienter Inspizient steht, dem der Kopf zu kreisen anfängt, weil er sich in den Stichworten nicht mehr auskennt und den ersten Boten auf „Glender Feigling“ hinausjuckt, während er auf „Strahlender Held“ loszustürmen hatte. Und wenn man statt dessen den Regisseur Fokine ein Ballett ersinnen ließe, Léon Bakst die Decorationen übergäbe und einem modernen Musiker die Komposition. Die Russen haben, soviel ich weiß, zu den londoner Krönungsfeierlichkeiten den „Pavillon der Armida“ einstudiert. Warum sie also nicht hier zu gewinnen gewesen wären, wenn Herr von Hülßen den Ehrgeiz, selbst zu glänzen, aufgegeben hätte, ist nicht einzusehen, um so weniger, als der Kaiser die Russen kennt und schätzt. Dann hätte man den Glanz, das Fest, den Rausch, die Guldigung, die Repräsentation, und doch die Kunst. Na, das Ballett hätte sogar „Perkha“ heißen können, wenn man aus Korfu's Lage und seinen Volksgewohnheiten eine phantastische Handlung und phan-

taistische Tänze zusammengeflochten hätte.

Fremde Kunst ist besser, als heimatliche, die man nicht hat. Denn unser Hofballett — daß Gott erbarm'! Man braucht nicht die dämonischen Ausdrucksmöglichkeiten zu kennen, die Fokine, ohne den Tanz, den Rhythmus, die Gliederung und die alte Technik zu zerstören, aus menschlichen Körpern geholt hat, um die Bewegungen unsrer Balletteusen raffelos zu finden. In keinem Körper sitzt Straffheit und Zwang. Ein gewöhnliches Primadonnentum gebietet. Wenn dieses Primadonnentum in Bewegung gerät und eine Tarantella tanzt, so erfährt auch der stumpfsinnigste Zuschauer, was Temperamentlosigkeit, Unpräzision und rhythmische Trägheit ist. Wenn dieses Primadonnentum in Ruhe antike Reigen schlingt, feierlich schreitet, die Arme hebt und die Kniee beugt, so denkt man an einen Turnverein kleinstädtischer Beamtenfrauen. Den Körpern fehlt die geringste Kultur. Die Gliedmaßen hängen lasch und gehören nicht zueinander. Die Ausdruckslosigkeit beginnt bei der ersten Solotänzerin. Wie konnte man Fräulein Emy Peter engagieren! Sie hat keine Linie und keinen Schwung, keine Energie und keinen Willen. Ihr ist der Tanz weder Befreiung noch Lust. Sie macht Bewegungen, die äußerlich mit der Musik übereinstimmen. Hinter ihnen steht nichts.

Man muß sich entscheiden. Man läßt Geburtstagsspiele und bleibt bei der Oper; am besten. Man läßt Fokine ein, ein Festballett zu inszenieren: gut. Man will vom heimatlichen Kinderglauben nicht lassen, dann Sorge man wenigstens dafür, daß die Aufführung anständig wird, und lasse nicht ein Ballett auf die Bühne, das das Opernhaus dem Gespött ausliefert.

Herbert Ihering

Die beiden Sufaren
Die „Idee“ des Textes ist nicht ganz neu. Wer aber das Gleiche von der Musik behaupten

würde, zeigte damit nur, daß er keine Operette und Posse der letzten Jahre gehört hat. Die Musik Leon Jessels ist nämlich ganz alt und zusammengeholt aus den Musikalben 'Für frohe Kreise'. Sie benimmt sich in ihrer Dagewesenheit sehr ungeniert, und hinter dem dankenden Komponisten verbeugte sich unsichtbar die Schar gerupfter Mitarbeiter. Falsch wäre es trotzdem, sich aufzuregen. Jessel meint es nicht schlecht — es klingt nur so.

Dagegen wünsche ich Herrn Monti nun einmal wieder einen glücklichen Griff in die Operetten-Akiste, einen Griff, der den Aufwand einer so vorzüglichen Auf- führung und die Folie des ganz außergewöhnlich gut hergerichteten Theaters des Westens rechtfertigte. Sein Ensemble wird nie versagen. Diesmal stand Gustav Mahner an der Spitze. Er bereicherst das preußische 'Donnerwetter' — tabellos — und ist sehr geschickt mit seinen Charakterisierungs- Versu- chen in einer nicht leichten Doppel- rolle. Singen (wenn auch etwas knödelig), tanzen und spielen: er macht seine Sache trefflich. Daneben mußten sich die andern schon an- strengen. Rätke Dorisch hat ein hübsches Aussehen, aber eine un- kultivierte Stimme; Mizzi Frei- hardt hat eine unkultivierte Stim-

me, aber ein hübsches Aussehen; und Grete Alder hat kein hübsches Aussehen, aber eine kultivierte Stimme. So genau kommt es je- doch nicht darauf an, denn im Tanzen, was wichtiger ist, sind sie alle drei gleich tüchtig. Aus Grün- den der Gerechtigkeit wie der Symmetrie seien Polbi Deutsch, Heinrich Beer und Hermann Feiner genannt. Sie reizten vielfach zum Lächeln und Lachen, genau wie das Orchester unter dem umsich- tigen Kapellmeister Fritz Rehl, wenn es opernhast ernst werden wollte. Der Komponist wird ver- mutlich sagen, diese ernstesten Stellen habe er ironisch gemeint. Immer- hin würde er damit andeuten, daß er doch witzig ist.

Fritz Jacobsohn

Be-richtigung

Vor vierzehn Tagen war hier mitgeteilt worden, daß in Sachen Sudermann-Jacobsohn das Ge- richt den Antrag der Gegenpartei, den Wert des Streitgegenstandes mit dreißigtausend Mark zu bezif- fern, dahin beantwortet habe, daß es ihn auf zweitausend Mark fest- setzte. Dies scheint das Gericht nachträglich bereut zu haben. Denn in der Ausfertigung des Be- schlusses, die jetzt zugestellt wor- den ist, wird das Objekt endgültig mit eintausend Mark angegeben.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Gabriele d'Annunzio: Maffaker der Unschuldigen, Lyrisches Drama.

Ludwig Hatbann: Kunstzigeuner, Dreiaktiges Schspl. (Georg Müller).

Hans Schmidt-Kestner: Luz Löwenhaupt, Eine Offizierstra- gödie.

Annahmen

Alfons Fodor Cohn: Kulturpalast, Dreiaktiges Lstspl. Berlin, Freie Volkshühne. (V D B)

Eugen Smelin und Anton Men- zinger: Affen, Menschliche Komödie. Stuttgart, Schplth.

Eduard Knoblauch: Der Faun, Lstspl. Berlin, Kammerspiele; Wien, Lstplth. (Comoedia)

Sudwig Thoma: Das Säuglingsheim, Einaktige Satire. München,ammersspiele.

Fritz With: Masken, Schspl. Bremerhaven, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 2. Gerhart Hauptmann: Das Hirtenlied, Fragment. Köln, Literarische Gesellschaft (im Deutschen Th.)

Mag und Moritz: Der Freie Horst, Burleske Satire. München, Neuer Verein (im Schsplhs.)

2. 2. Walter W. Götz: Zwischen Zwölf und Eins, Dreiaktige Schwankeoperette, Text von Georg Oskowski, Max Real und Max Ferner. Leipzig, Städtisches Operntenths.

4. 2. Otto Schwarz und Karl Mathern: 777 : 10, Dreiaktiger Schwanke. Frankfurt a. M., Neues Th.

Johannes Wendt: Der Schmur, Volksst. Leipzig, Wattenbergth.

8. 2. Heinrich Mann: Die große Liebe, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Lessingth.

2) von überjetzten Werken
M. Fontone: Rache ist süß, Dreiaktiger Schwanke, Deutsch von Otto Eifenschitz. Wien, Litsplth.

George Dick Jennings: Donatello. Ein amerikanischer Schwanke. Wien, Residenzbühne.

3) in fremden Sprachen

Max Beerbohm: A Social Success, Gesellschaftssatire. London, Palace Theatre.

Henri Lavedan: La chienne du Roi, Ein Akt. Servir, Zwei Akte. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Jubiläen

Die Generalprobe: 100, Berlin, Komödienhaus.

Theater des Auslands

Ein Neues polnisches Theater ist in Warschau am 29. Januar eröffnet worden. Der Bau ist mit allen Neuerungen der Theater-technik ausgestattet und für zehn

Jahre um 40 000 Rubel jährlich an den Schriftsteller Dr. Arnold Schifmann verpachtet worden, der seine Direktionsstätigkeit mit der Auf- führung des von ihm bearbeiteten romantischen Werkes „Irydion“ von Krasinski begonnen hat. Das Haus verdankt seine Entstehung dem vor wenigen Monaten gestorbenen Grafen Thomas Potocki und eini- gen andern rührigen warschauer Bürgern und wurde von dem Ar- chitekten E. Przychalski erbaut.

Neue Bücher

Otto Brahm. Rundgebungen zu seinem Gedenken. Herausgegeben von Willi Simon. Berlin, Felig Lehmann. 148 S. M. 2.50.

Handbücher der Regie. Heraus- gegeben von der Vereinigung Künst- lerischer Bühnenvorstände. Band 1. Shakespeare: Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels von Karl Wirt. Mit einem Anhang: Die Szenen in neuer Ueber- tragung und Bühnenbearbeitung von Alfred Walter-Horst und Wilhelm Fabian. Charlottenburg, Vita. 83 S. M. 1.50

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Hof-, Volks- und Kunsttheater. Gegenwart XVII, 6.

Ernst Bernhard: Charaktere der Kritik. Tat IV, 11.

Werner Bloch: Vom Wesen der Kritik. Nord und Süd XXXVII, 2.

Fritz Engel: Alexander Moissi. Theater IV, 11.

Theaterbau

Am ersten April dieses Jahres wird mit dem Bau des Theaters für die berliner Neue Freie Volks- bühne am Bülowplatz begonnen werden. Die Entwürfe sind von dem Architekten Oscar Kaufmann ausgearbeitet worden. Der Bau wird auf dem Geländeteil, wo einst Hagenbeds Raubtierschau gestan- den, gegenüber der Kaiser-Wil- helm-Straße und der Linienstraße errichtet. Die Front ist nach dem Bülowplatz gelegen. An den Bau schließen sich die übrigen für das

Theater notwendigen Gebäude an, die durch Säulengänge unter einander verbunden werden.

Nachrichten

Die Parsifal-Petition ist in der Reichstags-Kommission abgelehnt worden.

Die diesjährige Delegiertenversammlung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger wird vom 19. bis 21. März abgehalten und zwar in den Kammerfälen, Berlin, Teltowerstraße 1—4, wo künftig alle Tagungen stattfinden sollen.

Emil Birron, Hofschauspieler in München, ist im Einverständnis mit Direktor Doktor Loebe in die Direktion des Breslauer Lobe- und Thalia-Theaters eingetreten. Die Direktion der beiden Theater wird also von Dr. Hans Meher und Emil Birron gemeinschaftlich geführt.

Der Direktor der Vereinigten städtischen Bühnen in Graz, Julius Grebenberg, der in den letzten zwei Spieljahren von der Gemeinde 280 000 Kronen erhalten hatte, konnte sich trotzdem nicht aus seiner mifflichen finanziellen Lage befreien. Er kam bei der Gemeinde um eine neue Sanierung ein. Da jedoch der Gemeinderat sie ablehnte, meldete Grebenberg Konkurs an.

Die Presse

1. Börsische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Ernst Hardt: Der Kampf ums Rosenrote, Schauspiel in drei Akten. Deutsches Schauspielhaus.

1. Hardts Jugendstück wird schon über zehn Jahre alt sein. Innerlich ist es so zwanzigjährig, daß man darüber lächeln darf.

2. Die Dafen können nicht hindern, daß man in der dürrten Wüste der vier Akte verschmacht.

3. Der Strindberg-Apostel Adolf Lang, der vor seinen strengen Göttern mit Hilfe des neuen Sudermann bis ans Ende der Saison flüchten wollte, hat, weil Erfolgsnotigen doch nicht immer volle Häuser machen, sein Auge auf einen neuern Liebling der Nation geworfen. Der äußere Erfolg war da, und es ist Hoffnung vorhanden, daß ihn das Adressenbureau des Deutschen Schauspielhauses auf ein paar Wochen ausdehnt.

4. Alles freudige Getöse vermochte über den betrüblichen Eindruck des Schauspiels nicht hinwegzutauschen.

5. Wir wollen gut sein und über das drei Stunden schwere Stück in Minuten fortlächeln.

*

II. Heinrich Mann: Die große Liebe, Schauspiel in drei Akten. Lessingtheater.

1. Es muß gesagt sein, und das Publikum hat es sich selbst gleich gesagt, daß dieses Schauspiel des interessanten Heinrich Mann langweilig war.

2. Auch die feinern Schlußzügen konnten die Schwere der Langweile nicht aufhalten, die sich immer bleierner auf den Abend senkte.

3. Trotzdem dieses hingeredete und nicht gestaltete Schauspiel uns vieles vom Charakter der Frau und einiges vom Wesen eines Mannes vermittelt, war das Resultat wachsende Langweile.

4. Das Schauspiel wurde in den ersten beiden Aufzügen mit achtungsvoller Resignation hingenommen, während der peinvoll lange und langweilige Schlußakt eine deutliche Ablehnung erfuhr.

5. Es wurden viele Appetite gereizt, aber es wurde vom Reichtum der Platten zu wenig vorgekostet.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alberg & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

20. Februar 1913

Nummer 8

Wagner / von Emil Ludwig

Unter dem Titel: „Wagner oder die Entzauberten“ erscheint dieser Tage bei Felix Lehmann in Berlin ein Buch, das an Entschiedenheit höchstens von Nietzsche beiden herrlichen Pamphleten übertroffen wird und vielen den Mut zur Abkehr von Wagner stärken oder erst machen möge. Hier folgen Teile aus dem zweiten Kapitel.

Der Wille zum Theater

Wagner schreibt (kopfschüttelnd): „Der Deutsche ist imstande, Musik zu schreiben, bloß für sich und seine Freunde, ganz unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden solle.“

Beethoven (wie Titirel nochmals aus dem Grabe sich erhebend): „Ja, das sind die deutschen Musiker wirklich imstande!“

Staunend steht Wagner in jenem Saale vor einer fremden Welt: deutsche, „absolute“ Musik. Und er fügt, um sich den Fall verständlich zu machen, wenigstens hinzu: „Für sich und seine Freunde.“

Dies ist die einfachste Formel, in der der Musiker Wagner sich selber dargestellt. Es ist das Thema. Der Wille zum Theater, der fünfzig Jahre lang diesen Musiker beherrschte, gibt sich nur als Variation dieses Themas kund. Denn zum Theater zogen Wagner alle tiefsten Kräfte seiner Natur: Sinnlichkeit und Vitalität, Schauspielertum und Wirkungsdrang. Wagner hat „Gedichte jeder Art ein für alle Mal“ nicht vertragen können (Glasenapp). Lyrik und Theater: die Gegenpole.

Mit fünfzehn Jahren schrieb er das erste Trauerspiel. Bei diesem Anlaß stieß er zuerst auf die Musik: er hörte Beethovens „Egmont“, beschloß „auch Musik“ zu seinen Versen zu machen, borgte sich, ganz knabenhaft, „für acht Tage eine Harmonielehre“ — sah aber nun, daß es leider so rasch nicht ging. Ist das nur eine reizende Kindergeschichte, die er da erzählt? Ist es nicht schon Symbol? Aus allen Jugendäußerungen klingt es wieder: nur durch das Theater will er wirken — „wofür? auf wen?“.

das wisse er nicht. Für Wagner hat sich einzig aus seinem Theater-genie die Nötigung ergeben, dichtender Musiker zu werden. Woher käme es sonst, daß er in fünfzig Jahren, von zwei Märschen abgesehen und von fünf Liedern, die er selbst Studien zur Oper 'Tristan' nennt — daß er in fünfzig arbeitsreichen Jahren nie etwas anderes hervorgebracht als Musik für das Theater? Man mag das mit den Worten 'Wort-Ton-Drama' oder 'Festspiele' benennen: es ist Musik, einzig zu dem Zwecke, nicht „für sich und die Freunde“, nicht im Kammermusik- oder Konzertsaal, sondern vor offener Szene exekutiert zu werden.

Als er mit dreiundzwanzig Jahren „den letzten Federstrich kaum gemacht“, studierte er seine erste Oper 'Das Liebesverbot' in rasender Eile einer eben zusammenbrechenden Truppe ein, gegen jeden Rat, gegen den Einspruch der Polizei. Gesangsstimmen konnten in wenigen Tagen nicht ausgeschrieben werden, die Mitwirkenden wußten also „ihre starken Partien kaum halb auswendig — der Druck der Textbücher kam nicht mehr zustande“. Alles in zehn Tagen. Das Publikum kann nicht folgen: „die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen“. Das sind kleine Symptome für die große Tatsache: daß Wagners ganzes Drama einzig auf dem Theatralischen sich aufbaut.

Ganz allgemein beginnen seine Theaterverhandlungen und -Bedenken stets, ehe er ein Werk beendet, meist, ehe eine Note geschrieben ist. Das Theater bringt Wagner auf seine Pläne, nicht umgekehrt. Das zeigt am deutlichsten die Geschichte des 'Rings'. Als er den 'Jungen Siegfried' dichtet, fällt ihm ein, dies Drama zu einer Tetralogie zu erweitern. Noch ehe er eine Zeile an den nächsten drei Dramen geschrieben, viel weniger eine Note, setzt er, im Jahre 1851, Viszt seinen Plan ausführlich aus einander: „Der ganze Dramenkomplex muß in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden . . . Die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist.“ Aber sogleich berechnet er auch die nötige Unabhängigkeit der einzelnen Teile: denn „wenn das Ganze zweimal gegeben worden ist — dann mögen nach Belieben die einzelnen Dramen, die an sich ganz selbständige Stücke bilden sollen, gegeben werden.“

Bald darauf, während er den 'Ring' dichtet: er habe „nur noch Aufführungspläne im Kopfe: nichts wird mehr geschrieben, sondern nur noch aufgeführt.“ Von nun an hören die Pläne und Betrachtungen für das Festspiel nicht mehr auf, bis zwanzig Jahre später der bayreuther Grundstein gelegt wird. Schon im

Zürich nennt er „dies zu erreichen, die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht, die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen“. Später plant er das Festspielhaus am Rhein. „Erlebe ich die Aufführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes!“ Als dann der Bau beginnt, ist das Werk noch nicht fertig (1872 und 74); so wie später ‚Baršifal‘, der nie durch „Schminke und Vermummung entweiht“ werden sollte, (genisch und musikalisch probiert wird, ehe noch der zweite Akt vollendet ist.

Ein andrer Fall: Wagner unterläßt es, eine Idee auszuführen, weil er „die Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung“ von vornherein bezweifeln muß (Jesús von Nazareth‘).

Wie er ohne das Theater nicht leben kann, zeigen hundert Aeußerungen, namentlich aus der Verbannung. Im Jahre 1852: „Deßnet sich mir mit Nächstem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, so treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben aller Kunst . . . Die Musik zu den ‚Nibelungen‘ mache ich (dann) nicht, und nur ein Unmensch könnte von mir verlangen, länger noch der Knecht meiner Kunst bleiben zu sollen.“

Später: „Daß ich kein ‚Leben‘ lebe, weißt Du, oder kannst es Dir denken; was mir nur einzig helfen könnte, Kunst, Kunst bis zum Ertrinken und Weltvergessen — nun, die habe ich noch weniger als Leben, und das schon eine ziemliche Zeit, ich werde sie bald nach Dezennien zählen.“ Der dies schreibt, ist in voller Arbeit an seinem Ring‘ begriffen. Auch sucht er ja nur selten andre Musik (die er sich übrigens in Zürich durch viele Aufführungen verschafft hat), und schließlich weiß er, daß Deutschland seine Opern spielt. Welche ‚Nahrung‘ fehlt ihm also, welche ‚Kunst‘ — als das eigene Erlebnis seines Theaters? (Man vergleiche damit etwa Schumanns Aeußerung über das Lesen von Partituren.)

Wie Wagner, ganz instinktiv, auch im Reinst-Musikalischen als Regisseur denken muß, zeigt ein kleines Beispiel, das ein einziges Wort betrifft. Beethoven hatte den Schillerischen Text: „Was die Mode schwer geteilt“ (erste Ausgabe) am Schluß der Neunten frei verändert: „Was die Mode frech geteilt“. Dies änderten wieder manche bei der Aufführung in ‚streng‘ (zweite Ausgabe). Als Wagner die Sinfonie zur Grundsteinlegung einstudiert, fragt man ihn bei der Probe: „Singen wir ‚streng‘ oder ‚frech‘?“ Wagner: „Wir singen ‚frech‘ — aber nur das letzte Mal — als Steigerung!“

(Titel erhebt sich nochmals im Grabe.)

daß wisse er nicht. Für Wagner hat sich einzig aus seinem Theatergenie die Nötigung ergeben, dichtender Musiker zu werden. Woher käme es sonst, daß er in fünfzig Jahren, von zwei Märschen abgesehen und von fünf Liedern, die er selbst Studien zur Oper 'Tristan' nennt — daß er in fünfzig arbeitsreichen Jahren nie etwas anderes hervorgebracht als Musik für das Theater? Man mag das mit den Worten 'Wort-Ton-Drama' oder 'Festspiele' benennen: es ist Musik, einzig zu dem Zwecke, nicht „für sich und die Freunde“, nicht im Kammermusik- oder Konzertsaal, sondern vor offener Szene exekutiert zu werden.

Als er mit dreiundzwanzig Jahren „den letzten Federstrich kaum gemacht“, studierte er seine erste Oper 'Das Liebesverbot' in rasender Eile einer eben zusammenbrechenden Truppe ein, gegen jeden Rat, gegen den Einspruch der Polizei. Gesangsstimmen konnten in wenigen Tagen nicht ausgeschrieben werden, die Mitwirkenden wußten also „ihre starken Partien kaum halb auswendig — der Druck der Textbücher kam nicht mehr zustande“. Alles in zehn Tagen. Das Publikum kann nicht folgen: „Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen“. Das sind kleine Symptome für die große Tatsache: daß Wagners ganzes Drama einzig auf dem Theatralischen sich aufbaut.

Ganz allgemein beginnen seine Theaterverhandlungen und Bedenken stets, ehe er ein Werk beendet, meist, ehe eine Note geschrieben ist. Das Theater bringt Wagner auf seine Pläne, nicht umgekehrt. Das zeigt am deutlichsten die Geschichte des 'Rings'. Als er den 'Jungen Siegfried' dichtet, fällt ihm ein, dies Drama zu einer Tetralogie zu erweitern. Noch ehe er eine Zeile an den nächsten drei Dramen geschrieben, viel weniger eine Note, setzt er, im Jahre 1851, Liszt seinen Plan ausführlich aus einander: „Der ganze Dramenkomplex muß in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden . . . Die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist.“ Aber sogleich berechnet er auch die nötige Unabhängigkeit der einzelnen Teile: denn „wenn das Ganze zweimal gegeben worden ist — dann mögen nach Belieben die einzelnen Dramen, die an sich ganz selbständige Stücke bilden sollen, gegeben werden.“

Bald darauf, während er den 'Ring' dichtet, noch Aufführungspläne im Kopfe: nichts wird, sondern nur noch aufgeführt.“ Von nun an hören wir Betrachtungen für das Festspiel nicht mehr. Im Jahre später der bahreuther Grundstein ge-

Zürich nennt er „dies zu erreichen, die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht, die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen“. Später plant er das Festspielhaus am Rhein. „Erlebe ich die Aufführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes!“ Als dann der Bau beginnt, ist das Werk noch nicht fertig (1872 und 74); so wie später ‚Parzifal‘, der nie durch „Schminke und Vermummung entweiht“ werden sollte, ihenisch und musikalisch probiert wird, ehe noch der zweite Akt vollendet ist.

Ein anderer Fall: Wagner unterläßt es, eine Idee auszuführen, weil er „die Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung“ von vornherein bezweifeln muß (Jesus von Nazareth‘).

Wie er ohne das Theater nicht leben kann, zeigen hundert Aeußerungen, namentlich aus der Verbannung. Im Jahre 1852: „Oeffnet sich mir mit Nächstem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, so treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben aller Kunst . . . Die Musik zu den ‚Nibelungen‘ mache ich (dann) nicht, und nur ein Unmensch könnte von mir verlangen, länger noch der Knecht meiner Kunst bleiben zu sollen.“

Später: „Daß ich kein ‚Leben‘ lebe, weißt Du, oder kannst es Dir denken; was mir nur einzig helfen könnte, Kunst, Kunst bis zum Ertrinken und Weltvergessen — nun, die habe ich noch weniger als Leben, und das schon eine ziemliche Zeit, ich werde sie bald nach Dezennien zählen.“ Der dies schreibt, ist in voller Arbeit an seinem ‚Ring‘ begriffen. Auch sucht er ja nur selten andre Musik (die er sich übrigens in Zürich durch viele Aufführungen verschafft hat), und schließlich weiß er, daß Deutschland seine Opern spielt. Welche ‚Aufführung‘ fehlt ihm also, welche ‚Kunst‘ — als die eigene Erfindung eines Theaters? (Man vergleiche damit Wagner's Humoreske über das Leben von Partituren).

Wie er ohne das Theater nicht leben kann, zeigen hundert Aeußerungen, namentlich aus der Verbannung. Im Jahre 1852: „Oeffnet sich mir mit Nächstem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, so treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben aller Kunst . . . Die Musik zu den ‚Nibelungen‘ mache ich (dann) nicht, und nur ein Unmensch könnte von mir verlangen, länger noch der Knecht meiner Kunst bleiben zu sollen.“

Die drei Köpfe des Schiwa

Zimmer haben, in der Geschichte der Kunst, die schauspielerischen Naturen Verbindungen angestrebt: auf Wirkung sinnend, glaubten sie sich zu vertiefen, wenn sie sich erweiterten. Bernini rechnete für die Wirkung seiner Dome auf das Brausen der Orgel, und Wierß ließ vor seinen Riesenbildern Musik machen.

War Wagner ein geborener Schauspieler, der Musik und Dichtung an sich riß, um sich dreifach deutlich zu machen? Um nach drei Richtungen zugleich zu sehen, wie die indische Gottheit? War er geborener Dichter, der den Musiker, geborener Musiker, der den Dichter in sich zu Hilfe ruft? „Wäre ich nur Musiker“, schreibt er im Jahre 1855, „so wäre auch alles ganz in der Ordnung. So bin ich aber zum Unglück noch etwas andres, und dies macht, daß ich so schwer in dieser Welt unterzubringen bin, so daß es an tausend Irrungen dabei nicht fehlen kann.“ Das ist die Wahrheit, aber sie sagt nicht viel.

Gewiß ist, daß Wagner mit fünfunddreißig Jahren nach seiner Aussage noch schwankte, ob er „ein musikalisches Drama oder ein rezitiertes Schauspiel zu schreiben hätte“. Ganz enthüllt er sich, wenn er, in voller Reife vierzigjährig, an Liszt schreibt: „Das ist es nun, worüber ich mir selbst immer klarer werde: gewiß, meine Fähigkeiten, jede einzeln genommen, sind nicht groß, ich bin und leiste nur dann etwas, wenn ich im Affekt alle meine Fähigkeiten zusammenfasse und rückhaltlos sie und mich darin verzehre. Worauf mich dann mein Affekt hinweist, das werde ich, solange als nötig — sei es Musiker, Dichter, Dirigent, Schriftsteller, Rezitator, oder was sonst.“

Goethe stand im selben Alter, als er sich erst endgültig entschloß, doch nicht Maler zu werden. Und dann konnte man ihn, von außen gesehen, Jahrzehnte lang als Aesthetiker oder Naturforscher vornehmsten Ranges ansprechen. Nur führte jene Vielseitigkeit in Goethe zur Gliederung eines erlauchten menschlichen Ganzen, das währenddessen einige Male Werke verschiedener Art enthüllte, um sie dann wieder zu verlassen (fast wie bei Leonardo). Wagner muß alle seine Fähigkeiten „im Affekt“ erheben, bis sie schmelzen: dann schweift er aus diesen Stücken das Werk, wie Siegfried aus Stücken den Notung. Siegfried ward Schmied, nur um mit selbstgeschaffener Waffe in die Welt zu ziehen: genau so wurde Wagner Künstler.

In jener Aeußerung nennt er fünf seiner Gaben. Allgemein ist es sehr merkwürdig und wenig bekannt, daß dieser vielfältige Mann gegen Ende seines Lebens entschlossen war, alle seine Fähigkeiten ruhen zu lassen, um absoluter Musiker zu werden. Eine Erscheinung.

aufs höchste erstaunlich, nach allen Kämpfen, Theorien, Beispielen. Ein Duzend Aeußerungen in dieser Richtung erwähnt in den letzten sechs Jahren sein Biograph. Nach dem Parsifal wollte er „nur noch Sinfonien schreiben“. Er würde sie Sinfonische Dialoge nennen, denn auf die vier Sätze im alten Stil könnte er sich nicht mehr einlassen, aber: ein Thema und ein Gegenthema müßte man haben und sie miteinander reden lassen. Mit einem Male studiert der Greis aufs Gründlichste wieder das ganze wohltemperierte Klavier; spielt Palästrina; läßt sich die letzten Quartette von Beethoven (die er immer besonders geliebt) vorspielen und sagt auf das Cis-moll: „Eines der größten Wunderwerke der ganzen Musik!“

Bald darauf, noch viel erstaunlicher: „Sinfonien möchte ich komponieren, wo ich schreiben könnte, was mir einfällt (etwas primitiv); ich würde zur ursprünglichen Form der Sinfonie zurückkehren, in einem Teil mit einem Andante als Mittelsatz.“ Zugleich: „Es wäre mir am liebsten, wenn das Theater da oben abbrennte!“ Noch später, 81: „Viel lieber würde er jetzt Sinfonien schreiben. Jeden Augenblick müßte er des Dramas wegen die schönsten Themen weglegen, die ihm gerade durch den Kopf gingen.“ Wie? Das Drama, mit Mißmut in Wagners Mund genannt? Und gar, bei Palästrina: „O, was ist doch solch ein Dreiklang! . . . Wenn er hier eintritt, so ist dies nach allem Toben, Wüten, Irren wie die Rückkehr von Brahma zu sich selbst! . . . Was soll man da von Fortschritt denken? Seitdem sind die Formen eher kleinlicher geworden!“

Atenlos lauschen wir dem Alten. Steht er vor seiner Eingefehr? Will dieser geniale Sünder widerrufen, mit solcher Seelengröße, wie nie ein Konvertit getan? Heraus! und gib die Sinfonien her! Den Dreiklang! das Andante! Bereue, Musiker, ehe es zu spät ist! Deiner wartet sonst die ewige Verdammnis! Du wirst sie sonst nicht schauen, die du liebtest: Bach, Mozart und Beethoven! Nicht einmal jene, die du nicht liebtest: Schubert, Rossini! Du fährst zur Hölle, und ein Mann, dem dein Genie mit jedem Atemzuge überlegen war, begrüßt dich unten als Genossen, er, in ein rotes Tuch gehüllt, eine Theaterfackel ohne Brand in Händen: Meyerbeer!

Aber der alte Zauberer nimmt mit einem Lächeln die Maske des reinen Musikers ab, die seine andern Gesichter verhüllte: wieder trägt er drei Köpfe und überreicht dir, statt der Sinfonien — Parsifal! Doch um auch hier alle Triebe mit optimistischer Gebärde zu verschmelzen, fügt er, auf dein Erstaunen, rasch hinzu: „Ich werde die christlichen Feste komponieren; das werden meine Sinfonien sein!“ (Historische Worte.)

Der Mime

Die deutlichste Form der Theaterkunst mußte dieses Theatergenie am höchsten schätzen. „Nur der Darsteller“, schreibt er an Liszt, „ist eigentlich der wahre Künstler. Unser ganzes Komponistenschaffen ist nur Wollen, nicht auch Können. Erst die Darstellung ist das Können — die Kunst. Glaube mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller, statt dramatischer Dichter und Komponist wäre.“ Und er folgert unmittelbar: „Mit dieser gewonnenen Ueberzeugung kann es mir nun nicht mehr daran liegen, Werke zu schaffen, denen ich das Leben in der Gegenwart im voraus absprechen soll, um ihnen dafür eine angeschmeichelte, eingebildete zukünftige Unsterblichkeit zu geben: was nicht heute wahr sein kann, wird auch für die Zukunft unwahr bleiben.“ Das aber sagt der Zukunftsprophete, der Reformator, dessen sämtliche Schriften nur immer auf das Kunstwerk der Zukunft deuten, das er, wo nicht vollenden, so doch versuchen will.

In solchem tiefsten Widerspruch muß man auf neue den Ausdruck dieses Wirkungs- und Theaterdrangs um jeden Preis erblicken, der diesen Mann zu hundert Konzeptionen zwang. Auch diesen Trieb, des Mimen, vermochte zumindest seine Phantasie zu verwirklichen, auch diesen Kopf setzt er sich selber auf. Wäre er jetzt jung, schreibt der Sechsunddreißigjährige, und hätte noch so viel Stimme wie in der Jugend — „unbedingt wäre ich Darsteller geworden: als Darsteller und Dichter und Musiker zugleich hätte ich — selbst bei voller Windstille — das ganze Drama revolutionieren wollen: denn wer hätte dazu die praktische Kraft, als einzig der Darsteller? Denken Sie, wenn L. (Tichatschek) mein übriges Zeug mit dazu hätte, oder ich seine Stimme, wie sollte es da heute mit dem Theater stehen! Unser verfluchtes abstraktes Dichten und Komponieren bringt den Teufel was zuwege: wir wollen und können nicht!“

Auch für diese Wollust sucht er Surrogate: darum las er immer seine Dichtungen vor. Zahllos sind diese Vorlesungen, wie sie seine Biographen sorgfältig notieren, vor drei Freunden, vor dreißig Bekannten, vor ein paar hundert Fremden. Er soll vorzüglich rezitiert haben, und auch die Art, einen der berühmten Samtschlafrocke mit dazu passendem Barett anzutun, deutet auf das Schauspielerische seiner Leistung hin.

Dieser Musiker bekennt „mit die größten Anregungen für sein Schaffen“ von der Kunst einer Schauspielerin, der Schröder-Devrient, erhalten zu haben. Alles, was er über Schauspieler geschrieben, ist bedeutsam.

Erstaunliches leistete Wagner auf einer andern Station

zwischen Schauspieler und Dichter: als Szeniker und Regisseur. Aus der Verbannung schickt er im Voraus „genaue Dekorationspläne nach meiner besondern Angabe, um für die Fälle, daß in Zukunft die Theater sich mit ‚Lohengrin‘ abgeben wollen, diese Pläne bereit zu halten.“ Um die gleiche Zeit mahnt er Liszt, von Zürich nach Weimar: „Lasse ‚Lohengrin‘ nur ja durch Kunst so blendend hell wie möglich ausstatten: es müssen einem die Augen vergehen, wenn man ihn sieht!“ In langem Aufsatz über die Aufführung des ‚Lannhäuser‘ belehrt er nicht bloß Dirigenten, Orchester und Sänger, auch Regisseur, Dekorateur und Ballettmeister, jeden bis ins äußerste Detail. In allen Dingen des reinen Theaters war Wagner ganz genial.

In den allgemeinsten, frühesten Entwürfen zu seinen Dramen, die nur erst wenige Seiten umfassen, finden sich schon Bemerkungen wie: „Vorhang fällt schnell“. Den Dreiundsechzigjährigen staunt man an, wenn er auf der Probe dem Alberich, der nach dem Raube des Goldes nicht herabzuspringen wagt, den tiefen Sprung selbst vormacht und sich hinabstürzt. Oder wie er Seidl, Mottl und Fischer überwacht, die jeder einen ‚Rhein-Löcher-Wagen‘ leiten mußten, eine sechsstündige Probe lang.

Die Wichtigkeit aller dieser Dinge für Wagners Wirkung begreift man erst ganz, wenn man in seinen Biographien Erörterungen findet, wie jene über das dampferzeugende Lokomobil, daß vor der ersten Aufführung der Walküre von der berliner Polizei verboten wird. „Auf Bogls Rat hatte sich Neumann an jenen Spiritusfabrikanten gewandt und dieser sich sogleich zur Hilfe bereit erklärt, indem er ein Rohr aus seiner Fabrik zum Theater hinüberleiten ließ.“ Folgt genaue Schilderung der Rohrarbeit bei Nacht. „Von einer ihm angebotenen Entschädigung hatte der wackere Mann in begeisterter Uneigennützigkeit nichts wissen wollen, er bat sich nur die Vergünstigung aus, dem Meister vorgestellt zu werden.“

Was Wagner als Szeniker zu seiner Wirkung braucht, pflegt er zugleich als Musiker zu „vertiefen“. Er legt nicht einfach das Orchester niedriger, sondern er glaubt, daß „die aus dem mythischen Abgrund geisterhaft erklingende Musik gleich einem, unter dem Sike der Pythia dem heiligen Urschoße Gaa entstehenden Dampfe (den Hörer) in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt.“

Oder: der Dramatiker Wagner braucht im ‚Parzifal‘ die Gralshalle zweimal. Der Theatraliker Wagner sieht sofort, daß zwei ganze Akte von dreien, vor einer einzigen Szenerie spielend, die Wirkung mindern würden. Der Regisseur Wagner macht aus dieser Not eine neue Wirkung und erfindet die aufregende

Wandeldecoration, die, durch Zerteilung zweier Akte, die Szenen in der Halle auf die Hälfte verkürzt. Da kommt der Musiker Wagner und erklärt, das solle „durchaus nicht als dekorativ-malerischer Effekt wirken, sondern unter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik sollten wir, wie in träumerischer Entrückung eben nur unmerklich die „pfadlosen“ Wege zur Gralsburg geleitet werden“; bis endlich lächelnd wieder der Dramatiker Wagner den Reigen schließt, betonend, daß dadurch „zugleich die jagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen wird.“

Man staunt vor solchen Dingen über einen so hohen Grad der Fähigkeit, die eigenen Fähigkeiten zu verschmelzen. In der Geschichte der Künste ist Wagner das größte Beispiel für die Verzehnfachung des Talents durch Willenskraft.

Innigkeit/von Felix Braun

D Traurigkeit der Herbsteswiederkehr,
der ich bei vollem Laub vergaß
Aus Schattentälern schweben Winde her —
ihr Anhauch trübt des Himmels Glas.

Weinrote Sonne, wolkenüberwallt,
hängt ohne Strahlen zwischen kahlen Zweigen:
ein Mond voll Blut. — Staubweiße Nebel steigen
von Wiesen auf. Hart ist die Luft und kalt.

Ins Zimmer denn! An fühle Fenster Scheiben
die Stirn gestreift . . . dann langsam zum Kamin,
die Hände hingestreckt — so still zu bleiben.
Und Träume zieh'n . . .

Dann laß ich wohl das goldne Lampenlicht
aufwachen: staunend ob des Tages Schein,
setz mich zum Tisch und senke das Gesicht
in den gestützten Kelch der Hände ein . . .

und lausch' ins Herz . . . und fühle dich, du Kind,
so tief in mir, so tief durch Sinn und Blut. —
Ich bin das Licht, das tausend Strahlen spinnt.
Du bist der liebste Blick, der in mir ruht.

Aus „Neuen Gedichten“, die unter dem Titel: „Das neue Leben“ bei Erich Reiß erscheinen.

Der lebende Leichnam

Hier ist heiliges Land. Hier werden die Letzten die Ersten. Hier werden Leichname lebendig, um einzusehen, daß man nicht bloß zum Schein in den Tod gehen darf, wenn man die Krone des Lebens erwerben will. Der Tod muß wirklich erlitten werden. Bis Fedor Protassow zu dieser Einsicht kommt: bis er sich erschießt, damit das Hindernis für die Ehe zwischen seiner Frau Lisa und seinem Freunde Karenin aus der Welt geschafft sei — bis dahin durchläuft er alle Stadien eines Weges, auf dem sein Kleid immer schmutziger, seine Seele immer reiner wird. Der besrachte Kumpau reicher Lebemänner steigt zum ver-lumpten Genossen verlumpter Künstler empor. Das Opfer der Gesellschaft erhebt sich durch Mitleid und Güte über die Siegerin. Der Angeklagte klagt die Gesetze an. Der Weichling wird fast zum Helden. Fast: denn er hat bloß den Mut, einem mißratenen Dasein ein Ende zu setzen, nicht die Kraft, es beizeiten in gute Bahnen zu leiten. Hätte er sie, dann würde er freilich untauglich für ein Drama, das seine schmerzliche Schönheit ja gerade aus der Ohnmacht dieses Fedja holt; aus dem Gegensatz zwischen seinem willigen Geist und seinem schwachen Fleisch; aus der unfruchtbaren Trauer seines Gehirns über die Hirnlosigkeit einer unabänderlichen Rechtsprechung, die vorgeschrittene Menschen unter die Paragraphen verflossener Jahrhunderte zwingt. Untlich geschützte Ehe ist: wenn zwei einander hassen und betrügen; strafbare Bigamie: wenn eine Frau dem Zweiten einfach freigegeben worden ist von einem Ersten, den die Winkelzüge eines Scheidungsprozesses anwidern. Soweit Tolstoi neben einem Dichter ein Anarchist ist, hat er in diesem Drama ein Beispiel aufgestellt für die Ueberflüssigkeit und Schädlichkeit des Staates: drei laudere Menschen können nur darum nicht in Frieden leben, weil es der Polizeibehörde nicht gefällt. Wofern die Kritik an einem Kunstwert seine politische Tendenz zu beurteilen Lust hat, mag sie es tadeln, daß Tolstoi sich den Beweis gegen den Staat zu leicht macht. Bei einem genau so beschaffenen Staat brauchte nämlich ein anders beschaffener, ein widerstandsfähigerer Fedja durchaus nicht zugrunde zu gehen. Für die Stichhaltigkeit solches Beweises müßten die Gegner schon einigermaßen ebenbürtig sein. Daß ein Elefant ein feingliedriges Reh, das wider ihn angeht, unbedenklich zertritt, spricht nicht gegen den Elefanten. Aber es spricht auch nicht gegen eine Dichtung, daß sie ihre undichterische

Theater notwendigen Gebäude an, die durch Säulengänge unter einander verbunden werden.

Nachrichten

Die Parzial-Petition ist in der Reichstags-Kommission abgelehnt worden.

Die diesjährige Delegiertenversammlung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger wird vom 19. bis 21. März abgehalten und zwar in den Kammersälen, Berlin, Teltowerstraße 1—4, wo künftig alle Tagungen stattfinden sollen.

Emil Birron, Soffchauspieler in München, ist im Einverständnis mit Direktor Doktor Loewe in die Direktion des Breslauer Lobe- und Thaliatheaters eingetreten. Die Direktion der beiden Theater wird also von Dr. Hans Meher und Emil Birron gemeinschaftlich geführt.

Der Direktor der Vereinigten städtischen Bühnen in Graz, Julius Grebenberg, der in den letzten zwei Spieljahren von der Gemeinde 280 000 Kronen erhalten hatte, konnte sich trotzdem nicht aus seiner mifflichen finanziellen Lage befreien. Er kam bei der Gemeinde um eine neue Sanierung ein. Da jedoch der Gemeinderat sie ablehnte, meldete Grebenberg Konkurs an.

Die Presse

1. Kössische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Ernst Hardt: Der Kampf ums Rosenrote, Schauspiel in drei Akten. Deutsches Schauspielhaus.

1. Hardts Jugendstück wird schon über zehn Jahre alt sein. Innerlich ist es so zwanzigjährig, daß man darüber lächeln darf.

2. Die Dafen können nicht hindern, daß man in der dünnen Wüste der vier Akte verschmachtet.

3. Der Strindberg-Apostel Adolf Lang, der vor seinen strengen Göttern mit Hilfe des neuen Sudermann bis ans Ende der Saison flüchten wollte, hat, weil Erfolgsnotizen doch nicht immer volle Häuser machen, sein Auge auf einen neuern Liebling der Nation geworfen. Der äußere Erfolg war da, und es ist Hoffnung vorhanden, daß ihn das Adressenbureau des Deutschen Schauspielhauses auf ein paar Wochen ausdehnt.

4. Alles freudige Getöse vermochte über den betrübten Eindruck des Schauspiels nicht hinwegzutäuschen.

5. Wir wollen gut sein und über das drei Stunden schwere Stück in Minuten fortlächeln.

*

II. Heinrich Mann: Die große Liebe, Schauspiel in drei Akten. Lessingtheater.

1. Es muß gesagt sein, und das Publikum hat es sich selbst gleich gesagt, daß dieses Schauspiel des interessanten Heinrich Mann langweilig war.

2. Auch die feinern Schlußszenen konnten die Schwere der Langweile nicht aufhalten, die sich immer bleierner auf den Abend senkte.

3. Trotzdem dieses hingeredete und nicht gestaltete Schauspiel uns vieles vom Charakter der Frau und einiges vom Wesen eines Mannes vermittelt, war das Resultat wachsende Langeweile.

4. Das Schauspiel wurde in den ersten beiden Aufzügen mit achtungsvoller Resignation hingenommen, während der peinvoll lange und langweilige Schlußakt eine deutliche Ablehnung erfuhr.

5. Es wurden viele Appetite gereizt, aber es wurde vom Reichtum der Platten zu wenig vorgesetzt.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alberg & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

20. Februar 1913

Nummer 8

Wagner / von Emil Ludwig

Unter dem Titel: „Wagner oder die Entzauberten“ erscheint dieser Tage bei Felix Lehmann in Berlin ein Buch, das an Entschiedenheit höchstens von Nietzsche beiden herrlichen Pamphleten übertroffen wird und vielen den Mut zur Abkehr von Wagner stärken oder erst machen möge. Hier folgen Teile aus dem zweiten Kapitel.

Der Wille zum Theater

Wagner schreibt (kopfschüttelnd): „Der Deutsche ist imstande, Musik zu schreiben, bloß für sich und seine Freunde, ganz unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden solle.“

Beethoven (wie Titus noch mehr aus dem Grabe sich erhebend): „Ja, das sind die deutschen Musiker wirklich imstande!“

Staunend steht Wagner in jenem Saale vor einer fremden Welt: deutsche, absolute Musik. Und er fügt, um sich den Fall verständlich zu machen, wenigstens hinzu: „Für sich und seine Freunde.“

Dies ist die einfachste Formel, in der der Musiker Wagner sich selber dargestellt. Es ist das Thema. Der Wille zum Theater, der fünfzig Jahre lang diesen Musiker beherrschte, gibt sich nur als Variation dieses Themas kund. Denn zum Theater zogen Wagner alle tiefsten Kräfte seiner Natur: Sinnlichkeit und Vitalität, Schauspielertum und Wirkungsdrang. Wagner hat „Gedichte jeder Art ein für alle Mal“ nicht vertragen können (Glasenapp). Lyrik und Theater: die Gegenpole.

Mit fünfzehn Jahren schrieb er das erste Trauerspiel. Bei diesem Anlaß stieß er zuerst auf die Musik: er hörte Beethovens „Egmont“, beschloß „auch Musik“ zu seinen Versen zu machen, borgte sich, ganz knabenhaft, „für acht Tage eine Harmonielehre“ — sah aber nun, daß es leider so rasch nicht ging. Ist das nur eine reizende Kindergeschichte, die er da erzählt? Ist es nicht schon Symbol? Aus allen Jugendäußerungen klingt es wieder: nur durch das Theater will er wirken — „wofür? auf wen?“.

daß wisse er nicht. Für Wagner hat sich einzig aus seinem Theater-
genie die Nötigung ergeben, dichtender Musiker zu werden. Wo-
her käme es sonst, daß er in fünfzig Jahren, von zwei Märschen
abgesehen und von fünf Liedern, die er selbst Studien zur Oper
'Tristan' nennt — daß er in fünfzig arbeitsreichen Jahren nie
etwas anderes hervorgebracht als Musik für das Theater? Man
mag das mit den Worten 'Wort-Ton-Drama' oder 'Festspiele'
benennen: es ist Musik, einzig zu dem Zwecke, nicht „für sich und
die Freunde“, nicht im Kammermusik- oder Konzertsaal, son-
dern vor offener Szene exekutiert zu werden.

Als er mit dreiundzwanzig Jahren „den letzten Federstrich
kaum gemacht“, studierte er seine erste Oper 'Das Liebesverbot'
in rasender Eile einer eben zusammenbrechenden Truppe ein,
gegen jeden Rat, gegen den Einspruch der Polizei. Gesangs-
stimmen konnten in wenigen Tagen nicht ausgeschrieben werden,
die Mitwirkenden mußten also „ihre starken Partien kaum halb
auswendig — der Druck der Textbücher kam nicht mehr zustande“.
Alles in zehn Tagen. Das Publikum kann nicht folgen: „die
Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen
Begriff von der Sache bekommen“. Das sind kleine Symptome
für die große Tatsache: daß Wagners ganzes Drama einzig auf
dem Theatralischen sich aufbaut.

Ganz allgemein beginnen seine Theaterverhandlungen und
-Bedenken stets, ehe er ein Werk beendet, meist, ehe eine Note ge-
schrieben ist. Das Theater bringt Wagner auf seine Pläne, nicht
umgekehrt. Das zeigt am deutlichsten die Geschichte des 'Rings'.
Als er den 'Jungen Siegfried' dichtet, fällt ihm ein, dies Drama
zu einer Tetralogie zu erweitern. Noch ehe er eine Zeile an den
nächsten drei Dramen geschrieben, viel weniger eine Note, setzt er,
im Jahre 1851, Liszt seinen Plan ausführlich aus einander:
„Der ganze Dramenkomplex muß in schneller Folge zugleich zur
Darstellung gebracht werden . . . Die Aufführung meiner
Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, wel-
ches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu ver-
anstellen ist.“ Aber sogleich berechnet er auch die nötige Unab-
hängigkeit der einzelnen Teile: denn „wenn das Ganze zweimal
gegeben worden ist — dann mögen nach Belieben die einzelnen
Dramen, die an sich ganz selbständige Stücke bilden sollen, ge-
geben werden.“

Bald darauf, während er den 'Ring' dichtet: er habe „nur
noch Aufführungspläne im Kopfe: nichts wird mehr geschrieben,
sondern nur noch aufgeführt.“ Von nun an hören die Pläne und
Betrachtungen für das Festspiel nicht mehr auf, bis zwanzig
Jahre später der bahreuther Grundstein gelegt wird. Schon in

Zürich nennt er „dies zu erreichen, die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht, die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen“. Später plant er das Festspielhaus am Rhein. „Erlebe ich die Aufführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes!“ Als dann der Bau beginnt, ist das Werk noch nicht fertig (1872 und 74); so wie später ‚Barisfal‘, der nie durch „Schminke und Vermummung entweiht“ werden sollte, jenenisch und musikalisch probiert wird, ehe noch der zweite Akt vollendet ist.

Ein anderer Fall: Wagner unterläßt es, eine Idee auszuführen, weil er „die Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung“ von vornherein bezweifeln muß („Jesus von Nazareth“).

Wie er ohne das Theater nicht leben kann, zeigen hundert Aeußerungen, namentlich aus der Verbannung. Im Jahre 1852: „Oeffnet sich mir mit Nächstem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, so treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben aller Kunst . . . Die Musik zu den ‚Nibelungen‘ mache ich (dann) nicht, und nur ein Unmenschen könnte von mir verlangen, länger noch der Knecht meiner Kunst bleiben zu sollen.“

Später: „Daß ich kein ‚Leben‘ lebe, weißt Du, oder kannst es Dir denken; was mir nur einzig helfen könnte, Kunst, Kunst bis zum Ertrinken und Weltvergessen — nun, die habe ich noch weniger als Leben, und das schon eine ziemliche Zeit, ich werde sie bald nach Dezennien zählen.“ Der dies schreibt, ist in voller Arbeit an seinem ‚Ring‘ begriffen. Auch sucht er ja nur selten andre Musik (die er sich übrigens in Zürich durch viele Aufführungen verschafft hat), und schließlich weiß er, daß Deutschland seine Opern spielt. Welche ‚Nahrung‘ fehlt ihm also, welche ‚Kunst‘ — als das eigene Erlebnis seines Theaters? (Man vergleiche damit etwa Schumanns Aeußerung über das Lesen von Partituren.)

Wie Wagner, ganz instinktiv, auch im Reinst-Musikalischen als Regisseur denken muß, zeigt ein kleines Beispiel, das ein einziges Wort betrifft. Beethoven hatte den Schillerischen Text: „Was die Mode schwer geteilt“ (erste Ausgabe) am Schluß der Neunten frei verändert: „Was die Mode frech geteilt“. Dies änderten wieder manche bei der Aufführung in ‚streng‘ (zweite Ausgabe). Als Wagner die Sinfonie zur Grundsteinlegung einstudiert, fragt man ihn bei der Probe: „Singen wir ‚streng‘ oder ‚frech‘?“ Wagner: „Wir singen ‚frech‘ — aber nur das letzte Mal — als Steigerung!“

(Titulrel erhebt sich nochmals im Grabe.)

Theater notwendigen Gebäude an, die durch Säulengänge unter einander verbunden werden.

Nachrichten

Die Parsifal-Petition ist in der Reichstags-Kommission abgelehnt worden.

Die diesjährige Delegiertenversammlung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger wird vom 19. bis 21. März abgehalten und zwar in den Kammerjalen, Berlin, Tellowerstraße 1—4, wo künftig alle Tagungen stattfinden sollen.

Emil Birron, Hofchauspieler in München, ist im Einverständnis mit Direktor Doktor Loewe in die Direktion des breslauer Lobe- und Thaliatheaters eingetreten. Die Direktion der beiden Theater wird also von Dr. Hans Meher und Emil Birron gemeinschaftlich geführt.

Der Direktor der Vereinigten städtischen Bühnen in Graz, Julius Grebenberg, der in den letzten zwei Spieljahren von der Gemeinde 280 000 Kronen erhalten hatte, konnte sich trotzdem nicht aus seiner mäßlichen finanziellen Lage befreien. Er kam bei der Gemeinde um eine neue Sanierung ein. Da jedoch der Gemeinderat sie ablehnte, meldete Grebenberg Konkurs an.

Die Presse

1. Bössische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Ernst Hardt: Der Kampf ums Rosenrote, Schauspiel in drei Akten. Deutsches Schauspielhaus.

1. Hardts Jugendstück wird schon über zehn Jahre alt sein. Innerlich ist es so zwanzigjährig, daß man darüber lächeln darf.

2. Die Oasen können nicht hindern, daß man in der dürren Wüste der vier Akte verschnarcht.

3. Der Strindberg-Apostel Adolf Lang, der vor seinen strengen Göttern mit Hilfe des neuen Sudermann bis ans Ende der Saison flüchten wollte, hat, weil Erfolgsnotizen doch nicht immer volle Häuser machen, sein Auge auf einen neuern Liebling der Nation geworfen. Der äußere Erfolg war da, und es ist Hoffnung vorhanden, daß ihn das Adressenbureau des Deutschen Schauspielhauses auf ein paar Wochen ausdehnt.

4. Alles freudige Getöse vermochte über den betrüblichen Eindruck des Schauspiels nicht hinwegzutäuschen.

5. Wir wollen gut sein und über das drei Stunden schwere Stück in Minuten fortlächeln.

*

II. Heinrich Mann: Die große Liebe, Schauspiel in drei Akten. Lessingtheater.

1. Es muß gesagt sein, und das Publikum hat es sich selbst gleich gesagt, daß dieses Schauspiel des interessanten Heinrich Mann langweilig war.

2. Auch die feinern Schlußszenen konnten die Schwere der Langweile nicht aufhalten, die sich immer bleierner auf den Abend senkte.

3. Trotzdem dieses hingeredete und nicht gestaltete Schauspiel uns vieles vom Charakter der Frau und einiges vom Wesen eines Mannes vermittelt, war das Resultat wachsende Langeweile.

4. Das Schauspiel wurde in den ersten beiden Aufzügen mit achtungsvoller Resignation hingenommen, während der peinvoll lange und langweilige Schlußakt eine deutliche Ablehnung erfuhr.

5. Es wurden viele Appetite gereizt, aber es wurde vom Reichthum der Platten zu wenig vorgekostet.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alsbach & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

20. Februar 1913

Nummer 8

Wagner / von Emil Ludwig

Unter dem Titel: „Wagner oder die Entzauberten“ erscheint dieser Tage bei Felix Lehmann in Berlin ein Buch, das an Entschiedenheit höchstens von Richsches beiden herrlichen Pamphleten übertroffen wird und vielen den Mut zur Abkehr von Wagner stärken oder erst machen möge. Hier folgen Teile aus dem zweiten Kapitel.

Der Wille zum Theater

Wagner schreibt (kopfschüttelnd): „Der Deutsche ist imstande, Musik zu schreiben, bloß für sich und seine Freunde, ganz unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden solle.“

Beethoven (wie Titirel nochmals aus dem Grabe sich erhebend): „Ja, das sind die deutschen Musiker wirklich imstande!“

Staunend steht Wagner in jenem Tage vor einer fremden Welt: deutsche, „absolute“ Musik. Und er fügt, um sich den Fall verständlich zu machen, wenigstens hinzu: „Für sich und seine Freunde.“

Dies ist die einfachste Formel, in der der Musiker Wagner sich selber dargestellt. Es ist das Thema. Der Wille zum Theater, der fünfzig Jahre lang diesen Musiker beherrschte, gibt sich nur als Variation dieses Themas kund. Denn zum Theater zogen Wagner alle tiefsten Kräfte seiner Natur: Sinnlichkeit und Vitalität, Schauspielertum und Wirkungsdrang. Wagner hat „Gedichte jeder Art ein für alle Mal“ nicht vertragen können (Glasenapp). Lyrik und Theater: die Gegenpole.

Mit fünfzehn Jahren schrieb er das erste Trauerspiel. Bei diesem Anlaß stieß er zuerst auf die Musik: er hörte Beethovens „Egmont“, beschloß „auch Musik“ zu seinen Versen zu machen, borgte sich, ganz knabenhaft, „für acht Tage eine Harmonielehre“ — sah aber nun, daß es leider so rasch nicht ging. Ist das nur eine reizende Kindergeschichte, die er da erzählt? Ist es nicht schon Symbol? Aus allen Jugendäußerungen klingt es wieder: nur durch das Theater will er wirken — „wofür?“ auf wen?“

daß wisse er nicht. Für Wagner hat sich einzig aus seinem Theater-genie die Nötigung ergeben, dichtender Musiker zu werden. Woher käme es sonst, daß er in fünfzig Jahren, von zwei Märschen abgesehen und von fünf Liedern, die er selbst Studien zur Oper ‚Tristan‘ nennt — daß er in fünfzig arbeitsreichen Jahren nie etwas anderes hervorgebracht als Musik für das Theater? Man mag das mit den Worten ‚Wort-Ton-Drama‘ oder ‚Festspiele‘ benennen: es ist Musik, einzig zu dem Zwecke, nicht „für sich und die Freunde“, nicht im Kammermusik- oder Konzertsaal, sondern vor offener Szene exekutiert zu werden.

Als er mit dreiundzwanzig Jahren „den letzten Federstrich kaum gemacht“, studierte er seine erste Oper ‚Das Liebesverbot‘ in rasender Eile einer eben zusammenbrechenden Truppe ein, gegen jeden Rat, gegen den Einspruch der Polizei. Gesangsstimmen konnten in wenigen Tagen nicht ausgeschrieben werden, die Mitwirkenden wußten also „ihre starken Partien kaum halb auswendig — der Druck der Textbücher kam nicht mehr zustande“. Alles in zehn Tagen. Das Publikum kann nicht folgen: „die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen“. Das sind kleine Symptome für die große Tatsache: daß Wagners ganzes Drama einzig auf dem Theatralischen sich aufbaut.

Ganz allgemein beginnen seine Theaterverhandlungen und Bedenken stets, ehe er ein Werk beendet, meist, ehe eine Note geschrieben ist. Das Theater bringt Wagner auf seine Pläne, nicht umgekehrt. Das zeigt am deutlichsten die Geschichte des ‚Ring‘. Als er den ‚Jungen Siegfried‘ dichtet, fällt ihm ein, dies Drama zu einer Tetralogie zu erweitern. Noch ehe er eine Zeile an den nächsten drei Dramen geschrieben, viel weniger eine Note, setzt er, im Jahre 1851, Vizt seinen Plan ausführlich aus einander: „Der ganze Dramenkomplex muß in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden . . . Die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist.“ Aber sogleich berechnet er auch die nötige Unabhängigkeit der einzelnen Teile: denn „wenn das Ganze zweimal gegeben worden ist — dann mögen nach Belieben die einzelnen Dramen, die an sich ganz selbständige Stücke bilden sollen, gegeben werden.“

Bald darauf, während er den ‚Ring‘ dichtet: er habe „nur noch Aufführungspläne im Kopfe: nichts wird mehr geschrieben, sondern nur noch aufgeführt.“ Von nun an hören die Pläne und Betrachtungen für das Festspiel nicht mehr auf, bis zwanzig Jahre später der bahreuther Grundstein gelegt wird. Schon im

Zürich nennt er „dies zu erreichen, die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht, die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen“. Später plant er das Festspielhaus am Rhein. „Erlebe ich die Aufführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes!“ Als dann der Bau beginnt, ist das Werk noch nicht fertig (1872 und 74); so wie später ‚Barſſal‘, der nie durch „Schminke und Vermummung entweiht“ werden sollte, iſenisch und muſikaliſch probiert wird, ehe noch der zweite Akt vollendet iſt.

Ein anderer Fall: Wagner unterläßt es, eine Idee auszuführen, weil er „die Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung“ von vornherein bezweifeln muß (‚Jesus von Nazareth‘).

Wie er ohne das Theater nicht leben kann, zeigen hundert Aeußerungen, namentlich aus der Verbannung. Im Jahre 1852: „Deſſnet ſich mir mit Nächſtem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, ſo treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben aller Kunst . . . Die Muſik zu den ‚Nibelungen‘ mache ich (dann) nicht, und nur ein Unmenſch könnte von mir verlangen, länger noch der Knecht meiner Kunst bleiben zu ſollen.“

Später: „Daß ich kein ‚Leben‘ lebe, weißt Du, oder kannſt es Dir denken; was mir nur einzig helfen könnte, Kunst, Kunst bis zum Ertrinken und Weltvergessen — nun, die habe ich noch weniger als Leben, und das ſchon eine ziemliche Zeit, ich werde ſie bald nach Dezennien zählen.“ Der dies ſchreibt, iſt in voller Arbeit an ſeinem Ring‘ begriffen. Auch ſucht er ja nur ſelten andre Muſik (die er ſich übrigens in Zürich durch viele Aufführungen verſchafft hat), und ſchließlich weiß er, daß Deutschland ſeine Opern ſpielt. Welche ‚Nahrung‘ fehlt ihm alſo, welche ‚Kunst‘ — als das eigene Erlebnis ſeines Theaters? (Man vergleiche damit etwa Schumanns Aeußerung über das Beſen von Partituren.)

Wie Wagner, ganz inſtinktiv, auch im Reinſt-Muſikaliſchen als Regisseur denken muß, zeigt ein kleines Beiſpiel, das ein einziges Wort betrifft. Beethoven hatte den Schillerſchen Text: „Was die Mode ſchwer geteilt“ (erſte Ausgabe) am Schluß der Neunten frei verändert: „Was die Mode frech geteilt“. Dies änderten wieder manche bei der Aufführung in ‚ſtreng‘ (zweite Ausgabe). Als Wagner die Sinfonie zur Grundſteinlegung einſtudiert, fragt man ihn bei der Probe: „Singen wir ‚ſtreng‘ oder ‚frech‘?“ Wagner: „Wir ſingen ‚frech‘ — aber nur das letzte Mal — als Steigerung!“

(Titirel erhebt ſich nochmals im Grabe.)

Die drei Köpfe des Schiwa

Zimmer haben, in der Geschichte der Kunst, die schauspielerei-chen Naturen Verbindungen angestrebt: auf Wirkung sinnend, glaubten sie sich zu vertiefen, wenn sie sich erweiterten. Bernini rechnete für die Wirkung seiner Dome auf das Brausen der Orgel, und Wierß ließ vor seinen Riesenbildern Musik machen.

War Wagner ein geborener Schauspieler, der Musik und Dichtung an sich riß, um sich dreifach deutlich zu machen? Um nach drei Richtungen zugleich zu sehen, wie die indische Gottheit? War er geborener Dichter, der den Musiker, geborener Musiker, der den Dichter in sich zu Hilfe ruft? „Wäre ich nur Musiker“, schreibt er im Jahre 1855, „so wäre auch alles ganz in der Ordnung. So bin ich aber zum Unglück noch etwas andres, und dies macht, daß ich so schwer in dieser Welt unterzubringen bin, so daß es an tausend Irrungen dabei nicht fehlen kann.“ Das ist die Wahrheit, aber sie sagt nicht viel.

Gewiß ist, daß Wagner mit fünfunddreißig Jahren nach seiner Aussage noch schwankte, ob er „ein musikalisches Drama oder ein rezitiertes Schauspiel zu schreiben hätte“. Ganz enthüllt er sich, wenn er, in voller Reife vierzigjährig, an Liszt schreibt: „Das ist es nun, worüber ich mir selbst immer klarer werde: gewiß, meine Fähigkeiten, jede einzeln genommen, sind nicht groß, ich bin und leiste nur dann etwas, wenn ich im Affekt alle meine Fähigkeiten zusammenfasse und rückhaltlos sie und mich darin verzehre. Worauf mich dann mein Affekt hinweist, das werde ich, solange als nötig — sei es Musiker, Dichter, Dirigent, Schriftsteller, Rezitator, oder was sonst.“

Goethe stand im selben Alter, als er sich erst endgültig entschloß, doch nicht Maler zu werden. Und dann konnte man ihn, von außen gesehen, Jahrzehnte lang als Aesthetiker oder Naturforscher vornehmsten Ranges aussprechen. Nur führte jene Vielseitigkeit in Goethe zur Gliederung eines erlauchten menschlichen Ganzen, das währenddessen einige Male Werke verschiedener Art enthüllte, um sie dann wieder zu verlassen (fast wie bei Lionardo). Wagner muß alle seine Fähigkeiten „im Affekt“ erhitzen, bis sie schmelzen: dann schweißt er aus diesen Stücken das Werk, wie Siegfried aus Gründen den Notung. Siegfried ward Schmied, nur um mit selbstgeschaffener Waffe in die Welt zu ziehen: genau so wurde Wagner Künstler.

In jener Aeußerung nennt er fünf seiner Gaben. Allgemein ist es sehr merkwürdig und wenig bekannt, daß dieser vielfältige Mann gegen Ende seines Lebens entschlossen war, alle seine Fähigkeiten ruhen zu lassen, um absoluter Musiker zu werden. Eine Erscheinung,

aufs höchste erstaunlich, nach allen Kämpfen, Theorien, Beispielen. Ein Duzend Aeußerungen in dieser Richtung erwähnt in den letzten sechs Jahren sein Biograph. Nach dem „Parzifal“ wollte er „nur noch Sinfonien schreiben“. Er würde sie Sinfonische Dialoge nennen, denn auf die vier Sätze im alten Stil könnte er sich nicht mehr einlassen, aber: ein Thema und ein Gegenthema müßte man haben und sie miteinander reden lassen. Mit einem Male studiert der Greis aufs Gründlichste wieder das ganze wohltemperierte Klavier; spielt Balästrina; läßt sich die letzten Quartette von Beethoven (die er immer besonders geliebt) vorspielen und sagt auf das Cis-moll: „Eines der größten Wunderwerke der ganzen Musik!“

Bald darauf, noch viel erstaunlicher: „Sinfonien möchte ich komponieren, wo ich schreiben könnte, was mir einfällt (etwas primitiv); ich würde zur ursprünglichen Form der Sinfonie zurückkehren, in einem Teil mit einem Andante als Mittelsatz.“ Zugleich: „Es wäre mir am liebsten, wenn das Theater da oben abbrennte!“ Noch später, 81: „Viel lieber würde er jetzt Sinfonien schreiben. Jeden Augenblick müßte er des Dramas wegen die schönsten Themen weglegen, die ihm gerade durch den Kopf gingen.“ Wie? Das Drama, mit Mißmut in Wagners Mund genannt? Und gar, bei Balästrina: „O, was ist doch solch ein Dreiklang! . . . Wenn er hier eintritt, so ist dies nach allem Toben, Wüten, Irren wie die Rückkehr von Brahma zu sich selbst! . . . Was soll man da von Fortschritt denken? Seitdem sind die Formen eher kleinlicher geworden!“

Atemlos lauschen wir dem Alten. Steht er vor seiner Eingehr? Will dieser geniale Sünder widerrufen, mit solcher Seelengröße, wie nie ein Konvertit getan? Heraus! und gib die Sinfonien her! Den Dreiklang! das Andante! Bereue, Musiker, ehe es zu spät ist! Deiner wartet sonst die ewige Verdammnis! Du wirst sie sonst nicht schauen, die du liebtest: Bach, Mozart und Beethoven! Nicht einmal jene, die du nicht liebtest: Schubert, Rossini! Du fährst zur Hölle, und ein Mann, dem dein Genie mit jedem Atemzuge überlegen war, begrüßt dich unten als Genossen, er, in ein rotes Tuch gehüllt, eine Theaterfackel ohne Brand in Händen: Meyerbeer!

Aber der alte Zauberer nimmt mit einem Lächeln die Maske des reinen Musikers ab, die seine andern Gesichter verhüllte: wieder trägt er drei Köpfe und überreicht dir, statt der Sinfonien — „Parzifal“! Doch um auch hier alle Triebe mit optimistischer Gebärde zu verschmelzen, fügt er, auf dein Erstaunen, rasch hinzu: „Ich werde die christlichen Feste komponieren; das werden meine Sinfonien sein!“ (Historische Worte.)

Der Mime

Die deutlichste Form der Theaterkunst mußte dieses Theater-genie am höchsten schätzen. „Nur der Darsteller“, schreibt er an Liszt, „ist eigentlich der wahre Künstler. Unser ganzes Komponistenschaffen ist nur Wollen, nicht auch Können. Erst die Darstellung ist das Können — die Kunst. Glaube mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller, statt dramatischer Dichter und Komponist wäre.“ Und er folgert unmittelbar: „Mit dieser gewonnenen Ueberzeugung kann es mir nun nicht mehr daran liegen, Werke zu schaffen, denen ich das Leben in der Gegenwart im voraus absprechen soll, um ihnen dafür eine angeschmeichelte, eingebildete zukünftige Unsterblichkeit zu geben: was nicht heute wahr sein kann, wird auch für die Zukunft unwahr bleiben.“ Das aber sagt der Zukunftsfroheste, der Reformator, dessen sämtliche Schriften nur immer auf das Kunstwerk der Zukunft deuten, das er, wo nicht vollenden, so doch versuchen will.

In solchem tiefsten Widerspruch muß man aufs neue den Ausdruck dieses Wirkungs- und Theaterdrangs um jeden Preis erblicken, der diesen Mann zu hundert Konzessionen zwang. Auch diesen Trieb, des Mimen, vermochte zumindest seine Phantasie zu verwirklichen, auch diesen Kopf setzt er sich selber auf. Wäre er jetzt jung, schreibt der Sechszunddreißigjährige, und hätte noch so viel Stimme wie in der Jugend — „unbedingt wäre ich Darsteller geworden: als Darsteller und Dichter und Musiker zugleich hätte ich — selbst bei voller Windstille — das ganze Drama revolutionieren wollen: denn wer hätte dazu die praktische Kraft, als einzig der Darsteller? Denken Sie, wenn L. (Tichatschek) mein übriges Zeug mit dazu hätte, oder ich seine Stimme, wie sollte es da heute mit dem Theater stehen! Unser verfluchtes abstraktes Dichten und Komponieren bringt den Teufel was zuwege: wir wollen und können nicht!“

Auch für diese Wollust sucht er Surrogate: darum las er immer seine Dichtungen vor. Zahllos sind diese Vorlesungen, wie sie seine Biographen sorgfältig notieren, vor drei Freunden, vor dreißig Bekannten, vor ein paar hundert Fremden. Er soll vorzüglich rezitiert haben, und auch die Art, einen der berühmten Samtschlafrocke mit dazu passendem Barett anzutun, deutet auf das Schauspielerische seiner Leistung hin.

Dieser Musiker bekennt „mit die größten Anregungen für sein Schaffen“ von der Kunst einer Schauspielerin, der Schröder-Devrient, erhalten zu haben. Alles, was er über Schauspieler geschrieben, ist bedeutsam.

Erstaunliches leistete Wagner auf einer andern Station

zwischen Schauspieler und Dichter: als Szeniker und Regisseur. Aus der Verbannung schickt er im voraus „genaue Dekorationspläne nach meiner besondern Angabe, um für die Fälle, daß in Zukunft die Theater sich mit ‚Lohengrin‘ abgeben wollen, diese Pläne bereit zu halten.“ Um die gleiche Zeit mahnt er Liszt, von Zürich nach Weimar: „Lasse ‚Lohengrin‘ nur ja durch Kunst so blendend hell wie möglich ausstatten: es müssen einem die Augen vergehen, wenn man ihn sieht!“ In langem Aufsatze über die Aufführung des ‚Lannhäuser‘ belehrt er nicht bloß Dirigenten, Orchester und Sänger, auch Regisseur, Dekorateur und Ballettmeister, jeden bis ins äußerste Detail. In allen Dingen des reinen Theaters war Wagner ganz genial.

In den allgemeinsten, frühesten Entwürfen zu seinen Dramen, die nur erst wenige Seiten umfassen, finden sich schon Bemerkungen wie: „Vorhang fällt schnell“. Den Dreiundsechzigjährigen staunt man an, wenn er auf der Probe dem Alberich, der nach dem Raube des Goldes nicht herabzuspringen wagt, den tiefen Sprung selbst vormacht und sich hinabstürzt. Oder wie er Seidl, Mottl und Fischer überwacht, die jeder einen ‚Rhein-Töchter-Wagen‘ leiten mußten, eine sechsstündige Probe lang.

Die Wichtigkeit aller dieser Dinge für Wagners Wirkung begreift man erst ganz, wenn man in seinen Biographien Erörterungen findet, wie jene über das dampferzeugende Lokomobil, das vor der ersten Aufführung der Walküre von der berliner Polizei verboten wird. „Auf Bogls Rat hatte sich Neumann an jenen Spiritusfabrikanten gewandt und dieser sich sogleich zur Hilfe bereit erklärt, indem er ein Rohr aus seiner Fabrik zum Theater hinüberleiten ließ.“ Folgt genaue Schilderung der Rohrarbeit bei Nacht. „Von einer ihm angebotenen Entschädigung hatte der wackere Mann in begeisterter Uneigennützigkeit nichts wissen wollen, er bat sich nur die Vergünstigung aus, dem Meister vorgestellt zu werden.“

Was Wagner als Szeniker zu seiner Wirkung braucht, pflegt er zugleich als Musiker zu „vertiefen“. Er legt nicht einfach das Orchester niedriger, sondern er glaubt, daß „die aus dem mystischen Abgrund geisterhaft erklingende Musik gleich einem, unter dem Eise der Pythia dem heiligen Urchoße GaaS entstehenden Dampfe (den Hörer) in jenen begeisterten Zustand des Hellsiehens versetzt.“

Oder: der Dramatiker Wagner braucht im ‚Parzifal‘ die Gralshalle zweimal. Der Theatraliker Wagner sieht sofort, daß zwei ganze Akte von dreien, vor einer einzigen Szenerie spielend, die Wirkung mindern würden. Der Regisseur Wagner macht aus dieser Not eine neue Wirkung und erfindet die aufregende

Wandeldecoration, die, durch Zerteilung zweier Akte, die Szenen in der Halle auf die Hälfte verkürzt. Da kommt der Musiker Wagner und erklärt, das solle „durchaus nicht als dekorativ-malerischer Effekt wirken, sondern unter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik sollten wir, wie in träumerischer Entrückung eben nur unmerklich die „pfadlosen“ Wege zur Gralsburg geleitet werden“; bis endlich lächelnd wieder der Dramatiker Wagner den Reigen schließt, betonend, daß dadurch „zugleich die jagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen wird.“

Man staunt vor solchen Dingen über einen so hohen Grad der Fähigkeit, die eigenen Fähigkeiten zu verschmelzen. In der Geschichte der Künste ist Wagner das größte Beispiel für die Verzehnfachung des Talents durch Willenskraft.

Innigkeit/von Felix Braun

D Traurigkeit der Herbsteswiederkehr,
der ich bei vollem Laub vergaß
Aus Schattentälern schweben Winde her —
ihr Anhauch trübt des Himmels Glas.

Weinrote Sonne, wolkenüberwallt,
hängt ohne Strahlen zwischen kahlen Zweigen:
ein Mond voll Blut. — Staubweiße Nebel steigen
von Wiesen auf. Hart ist die Luft und kalt.

Ins Zimmer denn! An fühle Fensterscheiben
die Stirn gestreift . . . dann langsam zum Kamin,
die Hände hingestreckt — so still zu bleiben.
Und Träume zieh'n . . .

Dann laß ich wohl das goldne Lampenlicht
aufwachen: staunend ob des Tages Schein,
setz mich zum Tisch und senke das Gesicht
in den gestützten Kelch der Hände ein . . .

und lausch' ins Herz . . . und fühle dich, du Kind,
so tief in mir, so tief durch Sinn und Blut. —
Ich bin das Licht, das tausend Strahlen spinnt.
Du bist der liebste Blick, der in mir ruht.

Aus „Neuen Gedichten“, die unter dem Titel: „Das neue Leben“ bei Erich Reiß erscheinen.

Der lebende Leichnam

Hier ist heiliges Land. Hier werden die Letzten die Ersten. Hier werden Leichname lebendig, um einzusehen, daß man nicht bloß zum Schein in den Tod gehen darf, wenn man die Krone des Lebens erwerben will. Der Tod muß wirklich erlitten werden. Bis Fedor Protassow zu dieser Einsicht kommt: bis er sich erschiekt, damit das Hindernis für die Ehe zwischen seiner Frau Liza und seinem Freunde Karenin aus der Welt geschafft sei — bis dahin durchläuft er alle Stadien eines Weges, auf dem sein Kleid immer schmutziger, seine Seele immer reiner wird. Der besetzte Kumpen reicher Lebemänner steigt zum verlumpten Genossen verlumpter Künstler empor. Das Opfer der Gesellschaft erhebt sich durch Mitleid und Güte über die Siegerin. Der Angeklagte klagt die Gesetze an. Der Weichling wird fast zum Helden. Fast: denn er hat bloß den Mut, einem mißratenen Dasein ein Ende zu setzen, nicht die Kraft, es beizeiten in gute Bahnen zu leiten. Hätte er sie, dann würde er freilich untauglich für ein Drama, das seine schmerzliche Schönheit ja gerade aus der Ohnmacht dieses Fedja holt; aus dem Gegensatz zwischen seinem willigen Geist und seinem schwachen Fleisch; aus der unfruchtbaren Trauer seines Gehirns über die Hirnlosigkeit einer unabänderlichen Rechtsprechung, die vorgeschrittene Menschen unter die Paragraphen verflossener Jahrhunderte zwingt. Untlich geschückte Ehe ist: wenn zwei einander hassen und betrügen; strafbare Bigamie: wenn eine Frau dem Zweiten einfach freigegeben worden ist von einem Ersten, den die Winkelzüge eines Scheidungsprozesses anwidern. Soweit Tolstoi neben einem Dichter ein Anarchist ist, hat er in diesem Drama ein Beispiel aufgestellt für die Ueberflüssigkeit und Schädlichkeit des Staates: drei laudere Menschen können nur darum nicht in Frieden leben, weil es der Polizeibehörde nicht gefällt. Wofern die Kritik an einem Kunstwerk seine politische Tendenz zu beurteilen Lust hat, mag sie es tadeln, daß Tolstoi sich den Beweis gegen den Staat zu leicht macht. Bei einem genau so beschaffenen Staat brauchte nämlich ein anders beschaffener, ein widerstandsfähigerer Fedja durchaus nicht zugrunde zu gehen. Für die Stichhaltigkeit solches Beweises müßten die Gegner schon einigermaßen ebenbürtig sein. Daß ein Elefant ein feingliedriges Reh, das wider ihn angeht, unbedenklich zertritt, spricht nicht gegen den Elefanten. Aber es spricht auch nicht gegen eine Dichtung, daß sie ihre undichterische

Nebenabsicht schlecht erreicht hat. Am wenigsten gegen eine, die ihre Hauptabsicht so wunderbar, so zauberhaft erreicht hat wie diese.

Am Anfang ist man besorgt, ob die Langsamkeit des Vortrags sich mit der dramatischen Form vertragen wird. Sechs Szenen von zwei Stunden Dauer als Exposition: das ist viel. Aber je länger, je mehr empfindet man diese Breite als eine Nöthlichkeit für sich. Selbst die behaglichsten Wiederholungen vermindern nicht den Reiz, der in einer vollkommenen schlichten Rede-weise liegt, wenn es die Schlichtheit des Reichthums ist. Metaphern blühen auf, die den Duft und die Farbe Stuglands haben. Jeder Satz ist straff von der Menschlichkeit dieses riesenhaften Dichters. Ihr glühender Atem muß es sein, der noch die gemächlichste Szene erregender macht als die dramatisch beschwingteste einer kleinern Persönlichkeit. Es gibt nur Szenen, keine Akte; und öfters nicht einmal beendigte Szenen. Die besonders gearteten Vorgänge haben eine besondere Technik erzeugt. Es ist ein andres, ob ein sogenannter Held in einer regelmäßig geführten sogenannten Handlung wider Willen zu seiner Katastrophe gelangt; ein andres, ob ein schicksalsergebener slawischer Mensch durch die anstürmende bunte, jähre, lächerliche und grauenhafte Welt auf diejenige Probe gestellt wird, die ihn entschlossen findet, so lange schicksalsergeben zu bleiben, wie es irgend geht. Um Fedja wirbelt's und wogt's. Zehn Bilder durch hält er bewegungslos stand: im elften protestiert er ein bißchen; im zwölften räumt er sich weg. Seine Passivität ist so groß, daß sie schon fast aktiv wird. Man sollte nun meinen, daß er beim Zusammenstoß mit der Gegenpartei zum mindesten die passive Rolle spielen wird. Aber Tolstoi kann es wagen, die Repliken eines ganzen Theaterabends an eine Menge Personen zu verteilen, ohne es zu diesem Zusammenstoß überhaupt kommen zu lassen. Darin übertrifft er sogar bei weitem den Kleist der 'Penthesilea'. Was mit Fedja und mit Lisa vorgeht, erfährt der eine vom andern durch Boten, durch Briefe, durch Vorladungen, durch Telepathie. Erst wenn Fedja verloren ist, stehen sie neben einander — nicht gegeneinander. Ich weiß kaum ein Beispiel, daß alles, was wir Geseze des Dramas zu nennen uns gewöhnt haben, so unbefümmert verlegt worden ist wie hier. Ich weiß wenige Beispiele, daß ein rundes Drama auf alle Schichten des Publikums so unwiderstehlich gewirkt hat wie diese lose Folae von fertigen und abge-

brochenen Szenen. Wer es nicht längst wußte, hat es bei dieser Gelegenheit erfahren: daß die Technik des Dramas eine Krücke ist, an der auch das Talent sich niemals dorthin schleppt, wohin ohne Krücke über die schwierigsten Hindernisse hinweg das Genie zu springen begnadet ist.

*

Das Genie. Neulich ist im „Kunstwart“ ein Lamento ausgebrochen, weil der Kritiker Friedrich Düssel sich erlaubt hat, Max Reinhardt so und nicht anders zu nennen. Das Klageweib, wenn es schon niemals von einer Leistung dieses Mannes bis zu Andacht und Jubel bezwungen worden ist, sehe jetzt den „Lebenden Leichnam“ und stimme uns bei oder gehe von der Schriftstellerei zu Ackerbau und Viehzucht über. Eine Aufführung könnte ganz und gar tolstoigetren, also höchst lobenswert sein und brauchte doch keine Spur von Genialität zu haben. Diese ist genial, weil sie Tolstois Absichten bis in die letzten Finessen erfüllt und zugleich durch und durch reinhardtisch ist; weil darin ein Künstler der Bühne sich selbst genau so erschöpfend ausdrückt, wie er einen Dichter ausdrückt. Es ist beglückender Ueberschuß statt einer maßvollen Sachlichkeit, deren wertvolleres Teil dabei nicht einmal verlegt wird. Wenn es so vorkommt, als würde eine Szene von sechs kleinen Druckseiten durch russische Tänze und Gesänge unmäßig in die Länge getrieben, der bemerkt nicht, wie nötig es für den Dichter ist, daß der Regisseur den Zauber hörbar und sichtbar macht, von dem sich der kraftlose Fedja — ach, wie gern! — narkotisieren läßt. Seine Gelage erst erklären sein „Verbrechen“. Gene erlauben Reinhardt, sich zu entfalten; dieses gebietet ihm, sich zu sammeln und das Mitleid, das Tolstoi mit dem armen Sünder hat, in szenischen Gebärden von erfreulich unsentimentaler Schwermut wiederzugeben. Das nämlich: statt einer lastenden Melancholie eine Tränenlosigkeit auf der Bühne zu entfachen, war eine von den beiden Gefahren. Es wurde erreicht, daß der Zuschauerraum unter Wasser stand, ohne daß die Figuren des Spiels über sich selbst gerührt waren. Still, einfach und langsam schritt das Unglück, an dem nichts verwickelt und nichts verblindert wurde. Die andre Gefahr war: entweder über den beiden Hauptpersonen das Gewimmel von komischen und ergreifenden, schwärzlichen und geisthaften, heitern und traurigen Existenzen, oder über diesen zahllosen Gesichtern Fedja und Lisa zu vernachlässigen. Wenn schon alle diese Rollen zu besetzen waren, so mußte auch noch jede

für sich ausgearbeitet, eingeordnet, mit den übrigen zusammen angepeitscht, immer aber im Hinter- oder Mittelgrunde gehalten werden. Es gehört wahrscheinlich doch etwas mehr als das bloße entwicklungsfähige Regietalent dazu, um eine solche Aufgabe nahezu vollständig zu lösen. Von diesen hellen und dunkeln, verzweifelten und hoffnungsvollen, empfindungsreichen und empfindungsleeren Einzelstimmen klangen die meisten unvermischt und manche schön, keine übertönte die andre, und nur sie alle wurden hinreißend und entrückend übertönt von den Stimmen Moissi und der Höflich.

Moissi hat zur Natur zurückgefunden. Mehr als das: er hat mit seinem Fedja bewiesen, daß der ungewöhnliche Umfang seiner Begabung kaum größer ist als ihre Fülle. Denn nicht das war die Ueberraschung, daß er einen vielgeliebten Unmann durch Charme, Grazie und Zartheit des Wesens wirklich liebenswert machte; auch nicht, daß er sich von wehen Nerven peinigen ließ; am wenigsten, daß er die Gestalt unwillkürlich durch Züge von romanischer und romantischer Phantastik ethnographisch fälschte, ohne sie im geringsten zu schädigen. Die Ueberraschung war, daß er von Schmerzen aufgewühlt wurde, die man nicht bloß artistisch genoß, sondern mitfühlen mußte. Es war weit mehr als eine Grimasse: es kam aus innerlichster Beteiligung, daß er in den letzten Szenen einem Christus immer ähnlicher wurde. Moissi hat damit eine der tiefsten Absichten der Dichtung aufgedeckt, er oder sein Regisseur Reinhardt, der das Schlußbild um den sterbenden Fedja so stellte, daß es wie die Abnahme vom Kreuze aussah. Rechts kniete die Zigeunerin Mascha, die ihn mehr geliebt als er sie (und die man leider Fräulein Terwin zu der einzigen ganz schlechten Leistung des Abends ausgeliefert hatte); links kniete Lisa, die er noch mehr geliebt als sie ihn. Für sie hatte die Höflich den Ton, der ins Herz schneidet, das erschütternd verweinte Gesicht, den bitter lächelnden Mund, eine Aureole von Reuschheit und Adel. Sie hatte in germanischer Knappheit, in ihrer spröden Verslossenheit, die sich selten und schwer, dann aber um so großartiger aufgibt, was Moissi in italienischer Spielfreudigkeit und Nuancenfarbigkeit hatte: die grenzenlose Verwirrung des reinen Menschen vor der beschmutzenden Welt. Es ist die Dominante des unsterblichen Werks, das nachgeschaffen und so nachgeschaffen zu haben zu Reinhardts schönsten Ruhmestiteln zählen wird.

Nju / von Alfred Polgar

Eine Reihe von Szenen, in denen das Schicksal der kleinen Nju, die ihr Herz an einen Dichter verlor, sacht und zwingend zum traurigen Ende geleitet wird. Da ist der Mann, Njus Gatte, ein undifferenzierter, plumper, gutmütiger Mensch. Eine gesunde Brutwärme ist um ihn, in der Kinderchen, häusliche Zufriedenheit und gute Kost gedeihen, Träume aber welken und sterben. Er ist für Nju erledigt, sowie der Dichter auftaucht, ein nuancierter Klug- und Fein-Medner, mit allen Tödern der Melancholie, des Verstehens, der rätselvollen Innerlichkeit und der schmachhaften Blague geruhig angelud. Da ist Nju selbst, ganz rein, ganz tapfer, ganz töricht und ganz weise; so völlig hingegen dem Geliebten, daß sie, wie dessen Liebe loserer und schwächer wird, ins Bodenlose, ins dunkle Nichts versinken muß, von der Schwere ihres Gefühls hinabgezogen. Rührend ist der Nju Klage, daß das beste Wissen ihres Herzens in Worten sich nicht erlösen könne; rührend ihre Sehnsucht nach einem ganz hohen, ganz schlackenreinen, vollkommenen Gefühl, das über Leben und Tod und Liebe hinausheben mag, den Gesetzen der Sterblichkeit und Häglichkeit nicht unterworfen; rührend ihre kindliche, pure, ich möchte sagen: keusche Grausamkeit dem ungeliebten Mann gegenüber, und rührend das hemmungslose Verströmen ihrer leidenschaftlichen, glühenden Güte für den Geliebten. Rührend ihr Leben und rührend ihr Sterben; sie entschwindet wie ein Sternchen, das in die Morgendämmerung untertaucht; ist nicht mehr da und doch da. Sumorvoller, schärfer scheint der unwiderstehliche Dichter behandelt. Er ist jung, aber er könnte auch ein paar hundert Jahre alt sein. Er hat so viel Distanz zu Menschen und Dingen! Er berichtet von einer Geliebten, die vor vielen Jahren sein war, und deren wunderschöne Hände er nicht vergessen kann; besonders dies aber ist ihm unvergeßlich, daß jene Hände immer kühl blieben, so fest und zärtlich seine liebenden Finger sie auch umschlossen hielten. So ist er: einer, der keine Wärme geben, nur Brand stiften kann. Einer, der sich nie ver-schenken, nie verlieren kann. Ein kalter Tropf eigentlich in seiner Unverletzbarkeit, voll geheimen, stillen Hochmuts über sein Hirn, das poliert ist wie seine Fingernägel, stark und stolz im Bewußtsein seines Spiritus, darin das Herz vor Schicksalszerstörungen sorgfältig konserviert erscheint. Trauer, Schmerz, Leid, das sind ihm nur schärfere Essenzen in der raffinierten π -Empfindungsfüche, die er führt, der wohl unterrichtete Feinschmecker.

Die Wesenszüge dieser drei Menschen hat Ossip Dymow zu einer kostbar-alltäglichen Geschichte ineinandergeschlungen. Und

dann die Novelle in ein Drama, man könnte schon jagen: verzaubert. Denn um die alltäglichen Vorgänge dieses kleinen Schauspiels liegt es wie Schimmer der Legende. Ein Hauch von Unwirklichkeit weht um die Menschen des Spiels; ihr Tun und Lassen und Reden und Schweigen ist, bei aller schönen Natürlichkeit, doch ein paar Nuancen steifer, getragener, scheint einem höhern Ceremoniell unterworfen als dem des gemeinen Lebens. Technisch ist „Nju“ ein apartes kleines Kunstwerk. Ein Drama in pointillistischer Art. Hingetupft. Leicht und duftig, in Farben von eigentümlich edlem matten Glanz. Betrachtet man diese winzigen Szenen genauer, so merkt man, daß jede einzelne sehr scharf einen Kreuzungspunkt markiert, eine Wegscheide, an der Njus Schicksalspfad sich spaltet, an der es eine Wahl zu treffen gilt, ob links oder rechts, ob Spiel oder Ernst, Friede oder Kampf, Sicherheit oder Dunkel-Ungewisses, Pflicht oder Leidenschaft, Leben oder Tod. Der feinste Reiz dieser Szenen ist: ihr herb Knospenhaftes, ihre verheißungsvolle Geschlossenheit, die ihrisch oder dramatisch üppig aufblühen zu lassen leichte Mühe gewesen wäre. Ein Gedicht, ein Drama, ohne die Desillusionen der Reife und Vollendung.

In Frau Ensolts Darstellung wird das Herz der kleinen Nju tönend. Ihre Kunst erlöst die Figur aus den Klammern des besondern Geschehens und adelt sie zum Symbol fraulichen Schicksals. Wie feine, zarte Lichter spielen auf der Stirn der liebenden Frau, wie hell und rein klingen die Glöckchen der Freude in ihrem Lachen, und wie schwer drückt das Leid des ganzen Geschlechts ihre kindlichen Schultern! Wunderschön die Ubergänge der Frau Ensolts vom Spiel mit der Empfindung bis zum halt- und hemmungslosen Hinabgleiten in deren dunkelste Tiefen: ergreifend ihr gequälter Ton der Entschlossenheit dem ungeliebten Mann gegenüber, diese verzweifelte Kürze der Rede, geboren aus dem Wissen, daß auch eine Debatte so lange dauernd wie das Leben keine Klarheit, kein Begreifen brächte. Und ganz groß ist ihr letztes Alleinsein, ihr Abschied vom Bild des Freundes, ihr Eintreten in eine Trauer, die das Ende bringen muß, weil sie selbst ohne Ende.

Auch sonst machte der „Nju“-Abend der Neuen Wiener Bühne nur Ehre. Als Gatte hatte Herr Zwald eine sehr echte Art schwerfälliger, massiver, animalischer Güte. Und sein dumpfer wie sein greller Schmerz ließen es erraten, wie tief die Liebe zu dem bißchen Frau in seinem Herzen wurzeln mochte. Den Dichter spielte Herr Romberg in seiner besten, nobelsten Manier. Nur vielleicht allzu sehr als blasirten Lebemann mit durchaus abgedämpfem Temperament. Das ist ja der Dichter in „Nju“ ge-

wiß; aber wohl eben auch: ein Dichter. Eine geistige Potenz. Die blieb Herr Romberg schuldig. Doch nahm man keinen Anstand, dem liebenswürdigen Darsteller die Kleinigkeit zu kredenzieren.

Der Kopf der Colette Willh / von Ludwig Rubiner

Tausendmal, wenn wir beginnen, das Variété zu rühmen, ist es Schwindel. Tausendmal, wenn das Franzosen tun, ist es für sie Wahrheit und Rettung. Denn die Dramatik der heutigen Theater Frankreichs hält ihre Zuschauer in Anspannung durch Kräfte, die nicht innerhalb ihrer Werke selbst liegen. Die dramatischen Dichtkünstler Frankreichs werden zur Mitteilung nicht zugelassen. Und wenn man wahrhaft den rhythmischen Ausdruck von Lebenden zu finden wünscht, müßte man in die Vorstädte laufen, wo nach alten, mächtig wirkenden Schablonen die Erpresserdramen gespielt werden; oder doch in die Variétés, wo Haltung, Klugheit und Selbstverständlichkeit des französischen Lebens auf die gedrängteste Einfachheit zugespitzt wird.

Die Vorstadtpantomime ‚Nachtvogel‘, in der Frau Colette Willh auf einer schmierig gerauchten Variétébühne zu Montparnasse auftrat, zeigt den Hochzeitsabend eines jungen Bauern. Nach ländlichen Scherzen kommt eine müde, auch abgerissene Apachendame ins Haus, die wahrhaft, ein Nachtlager erhält, den Ehemann verführt, und, während sie die Kumpane zum Einbruch heranwinkt, von der jungen Frau mit der Heugabel niedergestoßen wird. Diese enorm dagewesene Räuberfrau wird schweigsam von Colette gestifult.

Colette Willh hat kurzgeschorene Haare, sie mag einmal sehr dürr gewesen sein. Sie tanzt als Apachin mit der sichtlichen Erinnerung, sich dies in frühern Zeiten trüber Strichtätigkeit vorgenommen zu haben; sie tanzt, weil sie will, nicht weil sie es könnte, und etwas mühevoll. Ihre nackten Arme, die äffisch lang herabschlenkern, tragen dunkle Vorstellungen von Rüßen auf diese runde unge schminkte Haut — zu irgend einer gewesenen Zeit — herüber. Sie schiebt schmale Augen in langen hellen Schlißen fix zur Seite, wie die Mädchen, die an der Mauer des regnerischen Boulevard, erstickt von Angst, einem zuflüstern, man möge schnell mit ihnen um die nächste Ecke gehen, drüben stehe ‚Sitte‘.

Sie wirft sich an den Tisch, drängt die Brüste übers Brett; in der Luft steht ein gierig vorgeschnesser Mund. Sie packt den

Mann hätte ja in Berlin sein gutes Auskommen — gerade das fehlt uns so!

Wie klappt das aber auch! Hier ein paar Proben:

„Zur Aufführung gelangte zuerst der humoristische Einakter ‚Es spukt‘, der die Anwesenden in andauerndes Gelächter versetzte. Hieran schloß sich das herrliche Schauspiel ‚Am Grabe der Mutter‘. Hierbei zeigten die Spieler so recht ihr ganzes Können. Die Aufführung bot recht schöne und ergreifende Momente“. Dies, was den Theaterverein ‚Fidelio‘ in Wattencheid angeht. Und ‚Fidelio‘ in Cöln-Naderberg? Nicht minder. Und es ist gar nicht so leicht! Man höre:

„Bühnen-Wettstreit des Theater-Vereins Unitas. Couplet-Klasse. Erster Preis Erholung-Steele: ‚Das Leben‘, 64 Punkte. Zweiter Preis Unter uns-Sthrum: ‚Urgroßväterchens Geburtstag‘, 62 Punkte . . . und so fort bis zum „Achten Preis Unser Fritz M.-Sthrum: ‚Die letzten Momente‘, 51 Punkte“. Nicht, als ob ich dies alles verstanden hätte — wer wüßte auch in solchen Fachausdrücken Bescheid! Die Kritik weiß Bescheid.

SGE ist gerecht, sie erkennt an, sie belobt — Awe, Awe! Ein bißchen Kaufmannsstil, aber immerhin. „Die Regie und Szenerie — ich erinnere an das prächtige Bauernhaus — ließ nichts zu wünschen übrig und gehört derselben ungeteiltes Lob.“ Das war in Lugau. Aber in Thum ist es auch nicht so ohne, Theater zu spielen. „Sudermanns Meisterstück ‚Die Heimat‘ gelangte im Dramatischen Verein Montag, am sechsten Oktober, im Saale des Hotel Thiersfelder zur Aufführung. Es wurden hohe Anforderungen an unsre Dilettanten gestellt.“ Das kann man wohl sagen! Aber: „Aber sie haben den Anforderungen vollständig entsprochen.“ Und es ist noch gar nicht so ausgeschlossen, daß diese Inhaltsangabe auch einem Sudermannschen Stück entstammt: „. . . Der Landeshauptmann nimmt dieses sein Todesurteil gefaßt entgegen. Assessor von Salberg kommt mit der Vorladung vor das Vormundsgericht in der Unterschlagungsanzeige schon zu spät, aber zur rechten Zeit, um Juliane, welche die Mörder ihres Vaters verflucht und sich für immer von ihnen lossagt, ein treuer Gefährte zu sein auf dem weiten Wege, welcher einem neuen Leben, einem süßen Glück im Winkel entgegenführen wird.“ Na? Ist das gehässig? Geht es nicht auch so? Es geht. Gewiß, man ist auch einmal streng — aber nur gegen das Publikum. „Daß der neue Hut eines Herrn aus dem Saal verschwand, und sich gar nicht wiederfinden ließ, ferner, daß während der Aufführung der ‚Söhne‘ sich ein Herr in der Bauchrederkunst übte und ein Mitglied des festgebenden Vereins sich weigerte, denselben aus dem Saal zu weisen, sei nur nebenbei bemerkt.“ Benebst einer Gr-

Auf dich wollt' einst ich meine Kirche bauen.
 Weh mir — du bist mir desertiert.
 Ich hieß dich auf Vulkanen tanzen . . .
 Indes schleichst du auß Ballparkett
 und singst vor diesen Bürgermützen
 ein süß geraspelttes Couplet . . .
 Du solltest mir ein Sänger sein
 der neuen Klänge dieser Erde.
 Dir blies ich meinen Atem ein,
 auf daß ein Sturmwind aus dir werde,
 von niegeahntem Lied der Ton,
 von unerhörter Qual der Schrei.
 Das gab ich dir zu sein, mein Sohn:
 Mein blutvoll wandelnd Conterfei,
 des Weltalls mystischstes Produkt,
 dess' scharfer Geist die Bürger äßt und juckt.
 Verflucht — du reichst dem Pöbel die Hand!
 Was ich verhöhn', ist dir verwandt.
 Und teilst du erst ihr Ballparkett,
 Läßt du sie morgen schon ins Bett.
 Du Spottgeburt von einem Erdenfloß:
 So war es nicht gemeint — ich sag mich von dir los!
 (Das Chaos fracht — der Dichter fliegt. Und hat nun die
 Wahl, dies für seinen eigenen Vatertraum zu halten oder einen
 Film zu schreiben.)

Rundschau

Krimstrams

Der Kampf ums Rosenroth ist
 Ernst Hardt der Kampf für
 ein Ideal gegen Vatergroll, Hun-
 ger und Krankheit. Geld- und
 Magen Sorgen treten als drama-
 tische Gegner auf. Und wenn nicht
 der um der Schauspielkunst willen
 darbenbe Held immer seine Ideale
 und seine Geliebte zur Hand hätte
 — wer weiß, ob er bis zur Pause
 zwischen dem dritten und vierten
 Akt soviel Pfund zunehmen
 konnte, um nach dem nun einmal
 nicht wegzuleugnenden Erfolg als
 Tasso ein Engagement und damit

das Ende des Dramas zu er-
 reichen. Denn alle Konflikte sind
 aus der Welt geschafft, sobald die
 Helden in gesicherten Lebensstel-
 lungen sind. Nur Kritiker haben
 noch speziellere Fragen. So wird
 es manchen beunruhigen, an wel-
 chem Theater in Berlin jener
 Bult von Bergen nun eigentlich
 eine Stätte gefunden hat. Wird
 er pensionsberechtigt sein? Ja.
 Einen Künstler wie diesen, schwär-
 merisch, feurig, weich, edelmütig,
 einen Liebhaber wie ihn, der seine
 Jugendfreundin heiratet und trotz-
 dem von seiner Geliebten verläßt.

Beit Kunzens Verdammung / von Burry

Ein mystisches Nachspiel

(Der Dichter tritt ein, noch im Frack.)

Der Erdgeist:

Halloh — Beit Kunz, mein teurer Sohn?
Hat euch auch mal das Chaos wieder?
Ihr miedet lange unsern Thron . . .
Welch Wunder führt euch diesmal wieder
in dieses Tal der dunkeln Gäfte,
die Heimat eurer Dichterkräfte?
Wo schleppt sich euer Corpus her?
Wo hat das Päck euch heute ausgespuckt?

Der Dichter (stolz):

Wen ausgespuckt? Dies ist nicht mehr.
Ich werde kolossal gedruckt.
Man zahlt die höchsten Reisespesen,
Um mich zu hören Kunz'sches Lesen.
Jetzt ward' ich grad' in Elbflorenz gefeiert . . .

Der Erdgeist:

In Elbflorenz? Ich habe Schlamm im Ohr
und hör wohl falsch. Wo bracht Ihr vor?
Wo man zulängst euch ignoriert,
hat Seebach jetzt euch inszeniert?

Der Dichter (etwas verlegen):

So weit — so weit ist's zwar noch nicht.
Nedoch . . .

Der Erdgeist (mit herzlichem Lachen):

Laßt ihr ein süß Gedicht

In einem Kränzlein zarter Damen?

Der Dichter (erst indigniert):

Wie man es nennt . . . was tun da Mäulen!
Kurzum, ich war auf einem Presseballe
und mimte dort ein launig Stück.
Der Beifall dröhnte durch die Halle.
Man fand mich interessant und fand mich schief.
Doktoren grüßten mich, Geheime Räte
erwiesen mir gar freundlich Reverenz.
Zur Polonaise rief die Festtrompete —
ich tanzte sie mit einer Exzellenz . . .

Der Erdgeist:

Und hast dir dann die Faust nicht abgehauen,
die dieses Spießervolk berührt?

(Da der Dichter schweigt, mit wachsender Größe):

Auf dich wollt' einst ich meine Kirche bauen.
 Weh mir — du bist mir desertiert.
 Ich hieß dich auf Vulkanen tanzen . . .
 Indes schleichst du auf's Ballparkett
 und singst vor diesen Bürgermützen
 ein süß geraspелtes Couplet . . .
 Du solltest mir ein Sänger sein
 der neuen Klänge dieser Erde.
 Dir blies ich meinen Atem ein,
 auf daß ein Sturmwind aus dir werde,
 von niegeahntem Lied der Ton,
 von unerhörter Qual der Schrei.
 Das gab ich dir zu sein, mein Sohn:
 Mein blutvoll wandelnd Conterfei,
 des Weltalls mystischstes Produkt,
 dess' scharfer Geist die Bürger äßt und juckt.
 Verflucht — du reichst dem Paß die Hand!
 Was ich verhöh'n', ist dir verwandt.
 Und teilst du erst ihr Ballparkett,
 lädst du sie morgen schon ins Bett.
 Du Spottgeburt von einem Erdenfloß:
 So war es nicht gemeint — ich sag mich von dir los!
 (Daß Chaos fracht — der Dichter fliegt. Und hat nun die
 Wahl, dies für seinen eigenen Vatertraum zu halten oder einen
 Film zu schreiben.)

Rundschau

Primstrams

Der Kampf ums Rosenrot ist
 Ernst Hardt der Kampf für
 ein Ideal gegen Vatergroll, Hun-
 ger und Krankheit. Geld- und
 Wagen Sorgen treten als drama-
 tische Gegner auf. Und wenn nicht
 der um der Schauspielkunst willen
 darbenbe Geld immer seine Ideale
 und seine Geliebte zur Hand hätte
 — wer weiß, ob er bis zur Pause
 zwischen dem dritten und vierten
 Akt soviel Pfund zunehmen
 konnte, um nach dem nun einmal
 nicht wegzuleugnenden Erfolg als
 Tasso ein Engagement und damit

das Ende des Dramas zu er-
 reichen. Denn alle Konflikte sind
 aus der Welt geschafft, sobald die
 Helden in gesicherten Lebensstel-
 lungen sind. Nur Kritiker haben
 noch speziellere Fragen. So wird
 es manchen beunruhigen, an wel-
 chem Theater in Berlin jener
 Bult von Bergen nun eigentlich
 eine Stätte gefunden hat. Wird
 er pensionsberechtigt sein? Ja.
 Einen Künstler wie diesen, schwär-
 merisch, feurig, weich, edelmütig,
 einen Liebhaber wie ihn, der seine
 Jugendfreundin heiratet und trotz-
 dem von seiner Geliebten vergöt-

tert wird, einen Sohn, der die Verzeihung seines Vaters mit der Gebärde zurückweist: „Du mir?!“ — kann den überhaupt ein anderes Theater als das königliche Schauspielhaus engagieren? Wo soll er sonst nach seiner Begabung gebührend beschäftigt werden? Wird denn überall ‚Wieselschen‘ gegeben? Nicht einmal am Deutschen Schauspielhaus, wo Vult von Bergen höchstens Rollen von Sudermann und Ernst Hardt spielen dürfte. Ich glaube aber kaum, daß das seinem Ehrgeiz genügen würde.

Immerhin wird er im Deutschen Schauspielhause dargestellt. Und diese Aufführung ist in der Tat eine Sehenswürdigkeit. Da das Deutsche Schauspielhaus schon Tage vor der Premiere alle halbwegs erschwingbaren Plätze ausverkauft sein ließ (natürlich waren diese Plätze an Claque vergeben), konnte ich mir erst zum zweiten Abend ein Willett kaufen. Herr Lang mag sich also bei sich selbst bedanken, wenn ich eine Vorstellung zu sehen bekam, die sich mit Glück bemühte, den Ruf seiner Krollschen Sonntagnachmittagspiele zu schlagen. Ein Schmierennime wie Herr Hans Sahlro, ist in Berlin an seinem Vorstadttheater — ich kenne sie — zu finden, eine Dilettantin wie Fräulein Hellberg war schon bei Kroll unmöglich. Und wie dieses Theater auf Schauspieler wirkt, zeigt Herr Efert, der, sobald er anderswo spielt, überzeugt, hier aber, ohne Kontrolle, mit falschen Tönen operiert. Herr Ulrici, trumm und schief dahinschlappend, hatte das Glück, sich von seiner Rolle, der einzig dankbaren im Stück, tragen lassen zu können. So kam er durch seine Passivität zu einiger Wirkung. Von der Regie sage ich nur, daß der kranke Sohn, als sich um sein Lager rechts der Vater, links die Schwester gruppieren, unwillig und symbolisch dem Vater seine Hinterseite zukehrt. Eins aber ist mir unbezweifelhaft: daß Zeitungen wie die *Tägliche Rundschau* das Deutsche

Schauspielhaus, dessen geschäftliche und künstlerische Unsolidität schon in der breitesten Masse bekannt ist, nicht nur loben, sondern sogar gegen andre Theater ausspielen.

Wenn man hier anerkennt, dann müßte man schon von harmlosen Unterhaltungsinstituten wie dem Trianonthheater in Superlativen sprechen. Dort wird seit drei Wochen in einer jetzt etwas verwischten, aber immer noch erträglichen Aufführung — die nur die Albernheit des Herrn Spira, das Grinsen des Herrn Stod und der saure Gouvernanten-Ton und -Bild Helene Landres stören — ein vieraktiges Lustspiel von Mouech-Ton und Rancey gegeben. „Wenn Frauen reisen . . .“, dann reisen sie nämlich nicht, sondern kehren in Marseille, bevor sie das Schiff nach Mexiko, wo sie drei Millionen in Empfang nehmen sollen, besteigen, um, weil sie von der Untreue ihres Gatten geträumt haben. Vorher übergeben sie ihn der Geliebten eines ergrauten Gerichtspräsidenten. Der Gemahl aber zieht es vor, den alten Herrn nicht mit seiner Geliebten, sondern mit seiner Frau zu betrügen, während die Geliebte ein schmartzender Lasse auf sich nimmt. Jeder weiß nun, daß nach Irrungen, Wirrungen sich alles versöhnt, und die Frauen, wenn sie nun wirklich reisen, mit ihrem Gatten den drei Millionen entgegenfahren. Das könnte ganz hübsch sein, wenn nicht die läppische Figur eines Apothekers aus der Provinz das erotische Pointenspiel zu überflüssiger Situationskomik erniedrigte.

Zum ersten Mal aber seit langer Zeit habe ich im Schillertheater eine Aufführung gesehen, die möglich war. Man versuchte der alten Posse von Salingre *Die Reise durch Berlin in 80 Stunden* mit den Mitteln beizukommen, die seit Reinhardts *Restron-Anszenierungen* für Schwänke aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts üblich sind. Man malte Requisiten und

Menschen an die Wand und versuchte einen ironisch-drahtischen Ton zu finden. Es war gewiß nicht originell. Man hatte sich auf den Wirbel, das Tempo erst gar nicht eingelassen, auch vergessen, die Dekorationen in die Handlung einzubeziehen. Aber es war geschickt, sorgfältig, fleißig. Herr Carl Elzer gab den in achtzig Stunden durch Berlin rasenden Rentier Viefefeld, wie ihn der Possentomiter seit Thielscher und Bender zu geben pflegt. Er war wirksam, aber unpersönlich. Gisela Schneider-Nissen spielt keine Chansonettenfängerin — sie ist eine, was in diesem Fall einen Tadel bedeutet. Fanny Wolff als Rentiersfrau war nicht ohne Draht. Die drei Studenten schliefen bei ihren Couplets meistens ein. Welche Freude aber bereitet die Posse selbst! Wie klamiert sie das Metropoltheater, indem sie seine Technik vormweg nimmt! Auch hier werden die Einrichtungen und Interessen Berlins lebendig, indem jemand durch die damals aktuellen Lokalitäten geführt wird. Aber mit wieviel Behagen und Wiß geschieht das! Hier ist sogar eine Handlung, eine Einheit. Hier ist Beobachtung und eingewurzelter Humor. In einer solchen Posse ist nicht weniger vom Berlin der siebziger Jahre als in den Romanen Fontanes. Wenn man aber die Reben des Metropoltheaters in vierzig Jahren aufführte — man sähe nur die Geschmaaklosigkeit, nicht aber das Wesen und die Größe des heutigen Berlins. Wenn die berliner Posse sich auf ihre Wurzeln besänne und zum Volk herabstiege, dann hätte sie erst den richtigen Blick für Berlins Vielgestaltigkeit. Das wäre die berliner Posse, in der der Bewohner des Südens den des Nordens nicht versteht, in der O und W sich bekriegen, in der der Bürger gegen den Hochstapler, der Kutscher gegen den Chauffeur gestellt ist, in der alles, was sich haßt, doch in einen Wirbel gezwungen wird und ein Chaos übereinander stolpernder

Menschen zu einem Schiebetalg sich ordnet und einfällt in das Lob dieser unerhörten Stadt.

Herbert Jhering

Cläre Schmid-Romberg

Sie sitzt da und erzählt. Zuerst mittelalterliche Legenden und Versnobellen. Wie erzählt sie? Sie bringt die Dialogpartien so vollplastisch und fällt dann so überfühl in den Ton des epischen Zwischenredners, daß man mehr unruhig als eingestimmt wird; sie hat den epischen Ausgleich nicht, sie spricht wie eine Schauspielerin. Oder wohl mehr wie eine Spielerin? Denn man spürt nicht die Verwandlung, nicht besinnungsloses Aufgehen in einer Gestalt — eher Spielfreude, fein prüfendes Nachaleiten von Seelenfingern an allerlei Seltsamem. Das beschäftigt, fesselt — ergreift nicht in der pathetischen Sphäre. Aber dann kommt ein Schwanf vom Spielmann Hüon, eine Boccaccio-Farce, eine Andersen'sche Ironie, und da wird dieser Edelbilletantismus plötzlich Kunst: denn die sprechende Seele geht ganz mit dem Dichter, ihre Freude ist seine. Heilfroh plaudernd sitzen die helläugigen Weltfinder unter uns und erzählen. Daß der Wortlaut nicht immer ganz klappt, die Artikulation nicht völlig meisterhaft ist, wird in dieser kunstvollen Naturwirkung beinahe eine positive Qualität. Cläre Schmid-Romberg wirft die komischen Kreaturen wie lustige Bälle hoch und fängt sie gut. Sie muß spielen dürfen, um Herrin zu sein. Die weichen und ernsten Töne beherrscht sie nicht: viel zu hingebungsvoll versinkt sie in Mörikes 'Frühlingsbügel' — fast unhörbar spielt sie diese Wortreihe sich vor, statt ihren Klangzauber zu gestalten. Aber wenn sie mit Wilhelm Busch wieder die Augen hell aufschlagen darf, da meistert sie das Wort zu glücklicher Wirkung.

Eine 'kühle' Natur? Wohl eher eine, die zu weich und zu weich ist, um ihrem Ernst sichtbare Gestalt

zu geben; eine Seele, die sich erst im Scherz hervorwagt, um uns mit ihrer sehr geistigen Heiterkeit in einem derbfröhlichen Wirbel von Weltlust zu drehen. Und so jedenfalls mehr als ein Talent: eine Natur.

Felix

Der Tyrann

Vorstellungen von Kraft und Wildheit, Willkür und Härte wachsen aus diesem Titel. Politische Kämpfe, Zusammenprall absoluter Herrschermacht mit demokratischer Opposition ahnt man. Purpurmäntel sieht man wallen, die zerfetzt und zerschliffen werden. Wildenbruchsche Dramatik fürchtet man dröhnen zu hören. Aber nein, der Tyrann, den Heinrich Lilienfein zuerst auf die Bühne des dresdner Schauspielhauses stellte, ist anderer Art: kein unberechenbarer Willensmensch, kein starrer Zeichenüberschreiter, sondern ein komplizierter Nervenmensch, der am Leben leidet. Zwar geht er einher in Purpur und wallender Chlamys, zwar zwingt er willkürlich demokratische Widersacher zu politischer Zwangsehe, aber er redt sich nur auf als das Wespenst seiner eigenen Bluttat, von Angstneurosen gequält, Herr der Situation nur durch einen verkleideten Privatdetektiv. Veriander, Tyrann von Korinth, ist in Lilienfeins Konstruktion ein sentimentalischer, stark romantisch fühlender Bäder, der um seines Sohnes Liebe bettelt. Er hat die Gattin einst mit eigener Hand ermordet, da er sie treulos glaubte, doch ihr Wespenst folgt seiner Seele, bis er den verstoßenen Sohn zurückruft und einer Demokratentochter anvermählt. Die aber fordert von dem Gemahl die Tötung des Vaters. Der weiß den Plan von seinem Späher, entwaffnet den Sohn, gesteht die eigene Bluttat und bettelt um Verzeihung und Liebe. Doch wird ihm beides verweigert, der Sohn zieht wieder ins Exil, der Tyrann bleibt ein-

sam Herrscher in Korinth. Sein Sühneversuch ist am untauglichen Objekt gescheitert. Denn Phlophron der Sohn, ist ein romantischer Schwärmer ohne Fähigkeit der Selbstentscheidung. Er bleibt hilflos eingeklemmt zwischen widersprechenden Gefühlen und Impulsen. Ein passiver Held. Es ist ein weiches Griechentum Grillparzerischer Färbung in diesem Drama, ein farbiges Aufblühen lyrischer Blumen an einem konstruierten Drahtgitter. Trotz der Beobachtung gewisser Regeln aus der Technik des Dramas baut hier einer einen Organismus auf, dem die innere Blutwärme und die schlagkräftige Dramatik fehlt, weil dem Dichter das innere Wesen der dramatischen Form nicht aufgegangen ist. Effektische Schönheiten leuchten in einer sorgfältig gefeilteten und geglätteten Sprache auf. Poesie in Anführungsstrichen blüht aus adligen Versen und ein paar Lilienfeinen Szenen, aber die Wahrheit der Psychologie fehlt so sehr wie die große Wipfelung der zwingenden dramatischen Logik. Und so bleibt dem Dichter am Schluß nur das Reden, das Wiederholen, das Ueberreden, das Reflektieren, das dennoch nicht überzeugt. Ein in vielen Jahrhunderten bewandelter Dramendichter hat wieder eins jener wohlgeordneten Kulturwerke geschrieben, die alte Formen hochanständig neubeleben, doch keine neuen, erschnten Formwerte der dramatischen Kunst gewinnen. Eins der Werke, deren Aufführung das ehrenvolle Vorrecht deutscher Hofbühnen ist, eine der Aufführungen, wie sie das dresdner Hoftheater mustergerüst hinstellt. Ernst Lewingers klassisch geschulte Regie gab manchem toten Punkt der Dichtung lebendige Wirkung auf den Brettern, und Gotthard Mehnerts Veriander war eine Meisterleistung in der Bewältigung zwiespältiger Gefühlskomplexe.

Felix Zimmermann

Der freie Vorst

Max und Moritz nennen sich die Verfasser. Es ist ungewiß, ob sie ihre „Burleske Satire“ für so geistreich hielten, daß sie ihr Pseudonym von einem der größten Humoristen glauben entlehnen zu dürfen, oder ob sie überhaupt nach einem Pseudonym griffen, weil sie sich scheuten, ihre Talentlosigkeit mit den eigenen Namen zu decken. Gewiß ist nur, daß der Neue Verein, Münchens Renommier-Institut zur Förderung künstlerischer Werke, sich nicht scheute, seinen guten Namen für die Vermittlung des öden und widerlichen Schwanks herzugeben; daß er seine Naschingslaune durch Aufführung des „Freien Vorsts“ betätigte. Hätte der Neue Verein den Carneval lieber durch die Neueinstudierung einer ältesten Posse von Blumenthal und Kadelburg begangen, so hätte er sich mehr Dank erworben. Die Einfälle der Herren Max und Moritz sind weder besser noch jünger, als wir es von dort her gewöhnt sind; und ihr Witz erschöpft sich in abgeschmackten Anspielungen. Nennt man aber heutzutage eine derartige schwankhafte Steißgeburt „Burleske Satire“, dann ist das künstlerische Gewissen der geachteten Literaturwächter beruhigt, die sich gewöhnlich vor jedem wirklich amüsanten Unfatekreuzigen. Wenigstens hatte das Publikum Humor genug, den Schund nicht einmal auszuweichen. Es entfernte sich lautlos von der Unglücksstätte. Erich Mühsam

Von Hauptmann

Paul Schlenthers „Gerhart Hauptmann“ erschien vor fünfzehn Jahren zum ersten Mal. Das Buch schloß mit dem Erfolg der „Versunkenen Glocke“ ab. Des Dichters fünfzigster Geburtstag war der geeignete Zeitpunkt zur Herausgabe einer neuen Bearbeitung, die die Betrachtung bis zum jüngsten Saltezeichen in Hauptmanns öffentlichem Dasein fortführt: also bis zu dem Roman

„Atlantis“, dem Schlenther im Vergleich mit dem episch monumentalen „Emanuel Quini“ wenig Gutes nachsagt. Man kann sich vorstellen, daß einer tiefer schürft als Schlenther: mit schärfern Instrumenten psycho-analytischer und ästhetischer Einfühlung Wesens- und Erlebniswurzeln bloßlegt, aus denen das Werk mit seiner bestimmten Farbe und seinen eigentümlichen Bewegungen wächst. Schlenther wählt zu seiner Darstellung eine einfach beschreibende Methode, ein mehr synthetisches Verfahren. Wohl hält er Fäden fest, die Leben und Dichtung aneinanderknüpfen und auf tiefere Pfade leiten, zum Beispiel: wenn er die Bedeutung des herrnhutischen Einschlags in Hauptmanns Jugendeindrücken aufweist. Aber sein Ziel ist: ein klares Bild des Dichters mit allgemeiner, volkstümlicher Wirkungskraft hinzustellen, und das gelingt ihm auch mit seiner Darstellungs- und Erzählungskunst. Die Jahre mußten des Biographen Stellung zu seiner Arbeit verändern, wie sich auch die Stellung ihres Objekts in der Zeit veränderte. Die Polemik, die eine gewisse Kampfsituation damals, als das Buch erschien, erforderte, wäre heute unangebracht und überflüssig. So kürzte der Verfasser denn den ursprünglichen Teil seiner Arbeit und verarbeitete ihn mit der Fortsetzung zu einem erfreulichen und nützlichen Ganzen. Schlenther schreibt mit einer großen Liebe zu seinem Dichter. Wenn aber behauptet wird, er sei untrübsal verlobt, so muß man das doch wohl zurückweisen. Ich für mein Teil finde, daß er etwa „Und Pippa tanzt“ gar nicht gerecht wird.

*

Zu gleicher Zeit mit Schlenthers Buch gab E. Fischer auch eine Volksausgabe der Werke Hauptmanns in sechs Bänden heraus. Sie ist vollständig bis auf das Helios-Fragment und das „Sirten-

lieb'. Braucht man über Fischers Volksausgaben ein Wort zu verlieren? Um zu ermessen, was der Verlag leistet, vergleiche man mit Fischers Hauptmann oder Schnitzler die Volksausgabe von Theodor Storms Werken bei Westermann in Braunschweig. Notabene: sie ist nicht bei Lebzeiten des Dichters erschienen, sondern fünf Jahre vor Ablauf der Schutzfrist, nachdem also die Rahm von der Milch abgeschöpft ist! Papier und Druck sowie die Druckanordnung erinnert an Dorfkalender oder an die Zeitung. Was für billiges Geld zu leisten ist, möge Westermann bei Fischer lernen. Peter Hamecher

Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters

Wir alle kennen die großen Wände, die in dem Rußbaum-Bücherschrank der Eltern standen, und die wir nur bei feierlichen Anlässen ansehen durften... So etwas hastet, und für viele wird Caesar immer jener fette Mime mit dem gekränkten Doppeltinn sein, als welcher er sich damals in dem Prachtband präsentierte... Späterhin mochten wir die Illustrierten Klassiker nicht mehr, sie zwangen die Vorstellungskraft in fremde Bahnen.

Aber diese Ausgaben, die im berliner Verlag Wilhelm Borngräber erschienen sind, tun das gar nicht — sie erinnern nur an die unendlich schönen Abende: an das Deutsche Theater und an die große Bühnenöffnung. Wie man sich 'Romeo und Julia' eigentlich vorzustellen hat, sagt das Buch nicht. Darauf kommt es auch gar nicht an.

Aber abgesehen von aller Kritik — welches ein Theaterstück ist das! Auf den klaren Bildern ist alles noch einmal: Die zänkischen Diener („Bohrt Ihr uns einen Esel, mein Herr?“), und Pagah, der wundervolle alte Lorenzo, und die großen Auftritte mit viel Volk und Gewühl, und das einzig schöne Bild: Romeo

unter ihrem Balkon, und alle Sehnsucht, alles Verlangen fließt durch ein Tuch, das lang heruntergleitet... Peter Wahmann mit dem ewig verschlafenen Gesicht, alle, alle... (Nur das Bild, das die Liebenden in der Umarmung zeigt, hätte ich gern vermist: photographierte Liebe — das geht nicht...)

„Hamlet“ ist schon erschienen, und der „Sommernachts Traum“ und „König Heinrich der Vierte“ — und das scheint mir das Gute an diesen Büchern zu sein: daß sie uns nichts aufzwingen, sondern nur an solche Theaterabende erinnern.

Horatio von Massarena

Cortolegis

In der letzten Nummer war über eine Sitzung bei Oberregierungsrat von Glasenapp in Sachen Palfi berichtet und Hofkapellmeister Frik Cortolegis als „linkisch“ bezeichnet worden. Dabei lag mir vollständig fern, den ausgezeichneten Menschen und Künstler verletzen zu wollen. Es sollte damit nur der Eindruck geschildert werden, den ein Künstler machen muß, wenn man ihn zwingt, nicht nur seine Kunst ohne Entgelt herzugeben, sondern sich auch noch um geschäftliche Dinge zu kümmern. Niemals war beabsichtigt, mit dem einen Wort persönliche Eigenschaften zu charakterisieren. Im Gegenteil: Cortolegis, der seit kurzer Zeit die Geschäfte der Kurfürstenoper führt, hat sich in seine neue Stellung überraschend schnell und gut hineingefunden.

Max Epstein

Antwort auf eine Broschüre

Nein, Julius Bab ist weder getauft noch aus der jüdischen Gemeinschaft ausgetreten. Sein Interesse an dem geistesgeschichtlichen Gehalt einer andern religiösen Bewegung für die Zugehörigkeit zu einem Dogma und einer Kirche auch nur „bildlich“ auszugeben, ist Sache einer schon recht bössartigen Dummheit.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Lothar Schmidt: Christiane, Komödie aus der Goethezeit.

Annahmen

Eugen d'Albert: Dietoten Augen, Oper, Text von Marc Henry und Hanns Heinz Ewers. Köln, Stadtth.

Hans Müller-Schlösser: Schneider Wibbel, Eine Komödie in sechs Bildern. Düsseldorf, Schöplh.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

8. 2. Raoul Muernheimer: Das Paar nach der Mode, Dreiaktiges Schöpl. Wien, Burgth.

Bruno Hartl: Dorette, Operette, Text von G. v. Waldberg und Julius Wilhelm. München, Gärtnerplatzth.

Robert Oberweg: Rümmeiblättchen, Eine heitere Geschichte in drei Akten. Hannover, Deutsches Th.

10. 2. Franz Adam Weherlein: Frauen, Vieraktiges Schöpl. Hamburg, Thaliath.

Philipp Gretscher: Fäschingszauber, Musikalisches Schöpl. Stettin, Stadtth.

Wilh. Redhardt: Traum in Freiland, Ein Lustspiel in drei Akten und einem Traumzwischenpiel. Bonn, Stadtth.

11. 2. Leopold Kämpf: Nina, Vieraktiges Schöpl. Frankfurt a. M., Neues Th.

12. 2. Samuel Lublinski: Kaiser und Kanzler, Fünfaktiges Drama. Heidelberg, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Stanley Houghton: Vertrauen auf das Volk, Schauspiel. Garriä Theatre.

Henry Ristmaekers: L' Embuscade, Drama. Paris, Comédie.

Georg Ruttkay: Die Erste und die Zweite, Dreiaktiges Schöpl. Budapest, Nationalth.

Jubiläen

Das Fürstentind: 50, Berlin, Theater Groß Berlin.

Die Frau Präsidentin: 50, Berlin, Residenzth.

Die Studentengräfin: 25, Berlin, Th. am Rollendorflplatz.

Mein Freund Teddy: 175, Berlin, Kammerlspiele.

Professor Bernhardt: 75, Berlin, Kleines Th.

Wenn Frauen reifen . . . : 25, Berlin, Trianonth.

Zeitungen und Zeitschriften

Max Adam: Paul Hyacinthe Lohson. Neue Theater-Zeitschrift III 6.

Paul Alexander: Franziska Ellenreich. Reclams Uniberjum XXIX 19.

Max Chop: Adeline Patti. Reclams Uniberjum XXIX 20.

Arthur Gloeffler: Otto Ludwig. Voss. Btg. 72.

Rudolf Frank: Der Souffleurkosten. Deutsche Bühne V 3.

Erich Freund: Sollen wir dem 'Parlisa' schenken? Osten XXXIX, 2.

Karl Frehe: Der neue Träger des Volksschillerpreises (Herbert Eulenberg.) Grenzboten LXXII, 6.

Alexander von Gleichen-Rasmurm: Ibsens Stellung in der Weltliteratur. Voss. Btg. 81.

Julius Hart: Theaterfragen. Woche XV 5.

Ludwig Hatbanh: Der Kampf um Erfolg. März VII, 4.

Josef Kohler: Zur Parlisafrage. B. L. 62.

Karl Konrad: Freund Hein auf der Bühne. Der neue Weg XLII 6.

Konrad v. Lange: Kinodramatik.
H. L. 82.

Ernst Müller: Eine neue Quelle
zu Schillers „Kabale und Liebe“.
Beilage zur Voss. Ztg. 6.

Hermann Nissen: Die Schau-
spielerbewegung. Voss. Ztg. 59.

Ulrich Raufcher: Vom Berliner
Theater. Süddeutsche Monats-
hefte X 5.

Ernst Roland: Otto Ludwig.
Reclams Universalum XXIX 19.

Paul Schlenker: Otto Brahm.
Neue Rundschau XXIV 23

Otto Ludwig aus Eis-
feld. H. L. 72.

Ernst Leopold Stahl: Der eng-
lische Vorläufer der Meininger
(Charles Rean als Bühnenreforma-
tor). Kölnische Ztg. 14, 21.

Freiherr von Steinacker: Kine-
matograph und Theater. Kölnische
Volksztg. 116.

Heinrich Strümde: Adelina
Patti. Beilage zur Voss. Ztg. 6.

Eugen Tannenbaum: Kinder-
theater und Kinderfilm. Neue
Theater-Zeitschrift III, 34.

Jakob Wassermann: Hofmanns-
thals Texte für Musik. Neue
Rundschau XXIV 2.

Carl Weichardt: Sem Benelli.
Zeitgeist 4.

Paul Weisheim: Moderne Thea-
terbauten. Neue Theater-Zeit-
schrift III, 34.

Engagements

Berlin (Leffingth.): Karl Rup-
recht vom meiningener Hofth.

— (Neues Volksth.): Hugo
Werner = Kable vom Berliner Resi-
denzth.

— (Schauspiels.): Ernst Sieg-
fried v. d. Linden von Frankfurt
a. O.

Essen a. d. R. (Stadtth.): Richard
Lüttjohann vom Stadtth. Münster
i. W. 1913/15.

Frankfurt a. M. (Vereinigte

Stadtth.): Paul Barleben vom
Stadtth. Bremen 1913/17.

Gelsenkirchen (Stadtth.): Fritz
Fienboef vom Stadtth. Tilsit.
1913/12.

Guben (Stadtth.): Olga Korn
Hamburg (Stadtth.): Lilly Jan-
sen vom Stadtth. Lübeck. 1913/16.
Esther Osborn.

Hannover (Hofth.): Elsa Nissen
vom Stadtth. Nürnberg 1913/18.

Bad Helmstedt (Kurth.): Edmund
L. Koffeg vom Thaliath. Lodz 1913.

Kattowitz (Stadtth.): Friedrich
Carlmahr 1913/14, Johanna Kleiber
vom Stadtth. Rebal.

Königsberg i. Pr. (Stadtth.)
Rosa Schmith-Günther.

— (Neues Schauspiel.): Grete
Herzfeld vom Stadtth. Bremer-
haven.

Neustrelitz (Hofth.): Stefanie
Vollmer.

München (Kammerspiele): Jakob
Feldhammer vom leipziger Stadtth.
1913/18.

Bad Oeynhausen (Kurth.): Helene
Schlegel 1913.

Posen (Stadtth.): E. Reinte vom
Stadtth. Münster i. Westf. 1913/17.

Potsdam (Königl. Schauspiel.):
Otto Melcher 1913/14.

Stolp (Stadtth.): Hellmuth Neu-
pert.

Stuttgart (Hofth.): Rudolf
Ritter von der Wiener Volksoper.

Trier (Stadtth.): Helene Schle-
gel vom Stadtth. Freiburg 1913/14.

Warmbrunn (Kurth.): Otto
Melcher 1913.

Wien (Bürgerth.): Mizzi Latour
vom Berliner Th. d. Westens.

Todesfälle

Oscar Méténier in Paris. Ge-
boren 1859 in Santoin. Drama-
tiker.

Carl Wiene in Berlin. Geboren
1853. Bis vor kurzem Mitglied
des dresdner Hoftheaters.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manu-
skripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Alberg & Hentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14 Alte Jakobstraße 64 a.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

27. Februar 1913

Nummer 9

Grillparzers Lebensmaske / von Ferdinand Kürnberger

Der Verlag Georg Müller erwirbt sich das schöne Verdienst, die Werke Kürnbergers zu sammeln, des größten Schriftstellers, den Oesterreich hervorgebracht hat. Den zweiten Band bilden die „Literarischen Herzenssachen“, ein Buch, dessen sechshundert Seiten man verschlingt. Keine einzige ist in vierzig, in fünfzig, in sechzig Jahren alt geworden. Ob Kürnberger über eine erbärmliche, heute längst vergessene Uebersetzung des Horaz oder über Gottfried Keller und Hebbel schreibt, macht für uns gar keinen Unterschied, weil er den weitesten Horizont, die tiefste Bildung, das glühendste Herz hat und sich vom Kleinsten Gegenstand nicht hindern läßt, auf die wichtigsten Fragen der Geisteskultur zu kommen. Zwei Tage nach Grillparzers Tode sieht er den Dichter so, wie ihn um 1900 herum die vorgeschrittensten Literaturpsychologen zu sehen beginnen. Dieser Nekrolog folgt hier.

Während sie Grillparzers Totenmaske abgießen, will ich ein Wort von seiner Lebensmaske hinwerfen.

Herr, schicke einen andern; Herr, schicke meinen Bruder Aron! flehte Moses, als ihn das erste Lampenfieber vor seiner weltgeschichtlichen Heldentrolle schüttelte. Es half ihm nichts, er mußte hinaus vor die Lampen.

Gesetzt aber, er hätte es nicht mit einem brennenden Dornbusch zu tun gehabt, der absolut keine Raison annahm, sondern bloß mit seinem Selbst. In diesem Falle hätte er sich von seiner Mission dispensiert, und da er ohnedies von seiner Wiege an Protektion bei Hofe genoß, so ist es wahrscheinlich, daß ihm das bißchen Totschlag seine weitere Karriere nicht verdorben hätte. Moses wäre gestorben — als ein alter lothaler Hofrat des Pharao.

Ich hole sonst nicht zu grandiosen Bildern aus, um einen Gedanken darauf zu pflanzen, der nicht dazu paßt. Moses und Grillparzer geben keine Proportion; das sehe ich auch ohne höhere Geschmackslehre ein. Und doch darf man es nicht verschmähen,

Er wollte den Frieden für sich, und so mußte er ihn freilich der Welt schenken.

Man denke sich einen Heinrich Berch, nach Falstaffs Maxime handelnd: Vorsicht ist der Tapferkeit besserer Teil! Ein fürchterlicher Mißklang! Wohlan, es ist Grillparzers Sein und Tun!

Der Gott mit dem tönenden Röcher, der schreckliche Fernhinteresser gab seinem Auge den treffendsten Blick und seiner Zunge das treffendste Wort, und nun war es bis dahin ein Gesetz der Natur: eine Kraft, die man hat, gebraucht man mit der ganzen Lust seines Lebens. Arctino und Heine hat sie gebraucht, Lessing und David Strauß, Voltairc, Burke, Lord Byron, Schiller und Goethe im Fenienskampfe.

Grillparzer suspendiert dieses Gesetz der Natur. Seine starken Leidenschaften, seine großen Fähigkeiten rufen ihm zu: Schicke Plagen über Aegypten; tritt hin vor Pharao, sprich für dein Volk, führe es aus ins gelobte Land! Dein ist diese Aufgabe, du bist der Rächer! Keiner hat ein tieferes Fühlen, keiner ein stärkeres Können. Oesterreich wartet auf dich!

Aber in einem Winkel seines Herzens fängt nun der Oesterreicher selbst zu seufzen und zu lamentieren an: Herr, schicke einen andern! Ich fürchte mich. Ich liebe den Frieden. Ich will meine Ruhe. Was können wir, ein Volk von Hirten, wider Albrechts Heere? An meiner Wiege stand das Schafott der Marie Antoinette, als Jüngling sah ich den Erderschütterer Napoleon Kronen verteilen, und als Mann sah ich den Wiener Kongreß sie wieder anders verteilen. Wer bin ich, daß ich mit den Großen der Erde anbinden dürfte? Ein kleines, niedriges Bürgerkind, abhängig von Freunden und Gönnern, in grauenvollen Familienverhältnissen, welche die Nachsicht des Staates, vielleicht sogar der Gerichte, bedürfen; wie sollte ich mich unterstehen, zu rebellieren? Eh' ich dem Pharao nur einen Wops töte, hat es schon mir und meinen Nächsten das ganze Glück des Lebens gekostet. Laß mich lieber Pharaos Hofrat werden!

So sprach der weiche, passive Oesterreicher, und — behielt den Sieg. Grillparzer packte seine großen Fähigkeiten und starken Leidenschaften zusammen, sperrte sie in die Schublade und steckte den Schlüssel zu sich. Vorsicht ist der Tapferkeit besserer Teil. Versuchen wirs mit dem bessern Teil! Es ist, als ob sich ein Byron — zu einem Matthißen umdichtete! Ein Phänomen ohne gleichen und nur in Oesterreich möglich! Zur Psychologie Oesterreichs ist die Biographie Grillparzers unentbehrlich. Man wird diese Biographie jedenfalls schreiben, aber verdorren soll die Hand, die nicht ihre ganze Wahrheit schreiben wird!

Kritik der Kritik

Bekanntlich hat vor einem Jahrzehnt der Theaterchriftsteller Sudermann für sich und seinesgleichen die Kritik aus der Welt zu schaffen versucht. Dieser Versuch, unternommen mit durchaus untauglichen Mitteln, nämlich ohne Gehirn, hatte weiter keine Folge, als daß es für lange Zeit unmöglich schien, gegen Kritik und Kritiker einzuschreiten. Leider. Denn wenn es schon kein Spezialorgan gibt, das kritisches Unrecht nicht zu hohen Jahren kommen läßt, so wäre es doch eine Wohltat, ab und zu einen unumstrittenen Künstler die Uebergriffe zurückweisen zu sehen, die seine Pairs tagtäglich von dummen, ungebildeten, anmaßenden und feilen Zeitungsschreibern zu erleiden haben. Aber diese Sachlichkeit ist den Deutschen fremd. Bei uns schreit nur, wer gerade selber getreten wird. Diesmal ist es Roda Roda. Er bestreitet dem Kritiker Edgar Steiger die Fähigkeit, als Lektor des Drei-Masken-Verlags Werke dieses Verlags unbefangen zu beurteilen; und daß dieser Angriff die Quittung für eine tadelnde Besprechung ist, klingt einfach darum plausibel, weil der Schwankeautor seinen Richter nicht vor die Wahl zwischen Kritik und Lektorat stellt, sondern ihm schlangweg die Kritik verbietet, die einem Schwankeautor allerdings noch öfter unbequem werden kann. Es ist ziemlich gleichgültig, was Steiger tun wird. Roda Roda nennt ihn einen „alten Mann“, der „auf literarischem Gebiet nichts erreicht“ habe. Das ist ebenso häßlich wie falsch. Fast jedes latiniſche Gedicht Edgar Steigers wiegt alle Schwänke seines Anflägers auf. Aber als Kritiker hat er weder eine persönliche Bedeutung, um die zu kämpfen verlohnte, noch so viel Einfluß, daß ein Mißbrauch seinen Zunftgenossen geböte, ihm das Handwerk zu legen. *Minima non curat praetor*. Und das Zwischenfällchen wäre kaum der Rede wert, wenn unser beliebtester Anekdotensammler bei der herkulischen Reinigungsarbeit mit seiner Forke nicht auch einen Kritiker angepiekt hätte, der weniger dank seiner Individualität als dank seiner Publizität eine Macht ist. Roda Roda schreibt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Sudermann, knapp, klug und lustig. Aber interessant ist von all seinen Sätzen doch nur dieser eine: „L. S., ein berliner Rezensent, erhielt (vom Drei-Masken-Verlag) sechstausend Mark Lantiemenvorschuß für eine Operette — 'Die Heimkehr des Odysseus' — die seit zwei Jahren spukt und

immer noch keine Bühne fand." Freilich: daß Leopold Schmidt nach Empfang dieser Summe Werke und Aufführungen des Drei-Masken-Verlags anders bewertet hat als früher, magt nicht einmal Roda Roda zu behaupten, der zu seinen 'Enthüllungen' ja wohl philologische Studien getrieben haben wird. Dagegen scheint er sagen zu wollen, daß die Operette unaufführbar ist, und daß sie von dem Musikkribiker des Berliner Tageblatts herrühren mußte, um überhaupt zum Bühnenvertrieb angenommen und gar so splendid vorausbezahlt zu werden. Roda Catos Ceterum censeo lautet: „Wer Geld von einem Theaterverlag empfängt, darf über eben diesen Verlag und seine Konkurrenten nicht öffentlich Urteile fällen.“ Hat er recht?

Es ließe sich ein Kerl denken, so stark als Dichter wie als Kritiker, daß es sündhaft wäre, ihm die Bühne zu verschließen, und unsinnig, ihm die Ausübung einer Tätigkeit zu verwehren, durch die sich die andre Hälfte seines Ichs mit unbeirrbarer Naturnotwendigkeit zur Darstellung bringt. Einem zweiten Lessing, Goethe oder Hebbel würde vielleicht auch Roda Roda erlauben, die dramatische Produktion einer noch so tantiemen- und vor-schufrohen Zeit zugleich kritisch zu vernichten und dichterisch zu erneuern. Für den Durchschnitt aber gilt Mauthners Vermutung, daß „unter solchen Verhältnissen eine unmerkliche und unbewusste Beeinflussung fast immer stattfinden wird“. Sind solche Verhältnisse wünschenswert? „Der Kritiker hat etwas von der Immunität des Abgeordneten. Wie hinter diesem steht auch hinter ihm eine Menge, die Menge seiner Leser, deren Vertrauen er besitzt. Je weniger er zur Verantwortung gezogen werden kann, um so mehr sollte er sich selbst seiner Verantwortlichkeit bewußt sein, sein Gefühl dafür immer schärfer und feiner auszubilden.“ Das sagt irgendwo — Leopold Schmidt. Demnach ist er entweder der ehrlichen Meinung, daß durch seine geschäftliche Beziehung zu einem Verlag, der die deutschen Bühnen über-schwemmt, seine Unbefangtheit und Unabhängigkeit nicht im geringsten zu irritieren ist. Oder er hat seine Theorie nur für die andern, nicht für sich! So wird es sein, denn so ist es öfter bei ihm. „Nichts ist unwürdiger, als daß man dem Kritiker keine Zeit läßt; deshalb haben sich von jeher und mit Recht gewichtige Stimmen gegen die moderne Nachkritik erhoben.“ Das liest man in dem neuesten Buch desselben Leopold Schmidt, der bei der stuttgarter Generalprobe der ‚Ariadne auf Naxos‘ mit sämt-

lichen Kritikern durch einen gedruckten Anschlag gebeten wurde, nicht vor der Premiere zu berichten, und, ohne Wissen, aber zur Not und zum Schaden aller andern, diesen Wunsch unerfüllt ließ, unmittelbar nach Schluß der Generalprobe davonstürzte und seiner Zeitung eine ausgiebige Kritik telegraphierte. Als das Berliner Tageblatt Zeter und Mordio schrie, weil hier Sudermanns „Gutem Ruf“ ein bißchen zu früh, und doch noch immer nicht früh genug, der Garauß gemacht wurde: da hatte es vergessen, daß eben erst auf seinen eigenen Seiten ein Bühnenwerk vorzeitig „ohne Einwilligung des Berechtigten“ besprochen worden war . . .

Kritik der Kritik — sie wäre heute nötiger denn je. Der Kunst und somit der Menschheit Würde ist in Hände gegeben, die nicht diese Würde bewahren wollen, sondern nach irdischeren Gütern gierig greifen und grapschen. Man hat das Glück, für Hunderttausende ein Orakel zu sein, und tritt mit gespielter, manchmal wahrscheinlich sogar mit echter Arglosigkeit in Geschäftsverbindung zu Unternehmern, die ein pekuniäres Interesse daran haben, wie das Orakel ausfällt. Koda Koda nennt immer mehr Kritiker, die von dem uner schöp flichen Drei-Masken-Verlag in irgend einer Form verpflichtet worden sind. Er will gewiß nicht den Verdacht erwecken, daß diese Kritiker bestechlich seien. So liegen die Dinge ja wirklich höchst selten. Man schreibt keine Silbe gegen seine Ueberzeugung, bewahre! Man hat eben von vornherein eine möglichst vorteilhafte Ueberzeugung. Man lebt und läßt leben und läßt selbstverständlich am friedlichsten die leben, die einem die eigenen Lebensbedingungen verbessern. Eine Hand macht die andre schmutzig, bis es selbst Leuten zu viel wird, die aus Puszta Zdenci gebürtig sind. Mitschuldig aber sind die Verleger, die es als neumodischen Überwitz zurückweisen würden, wenn ihre Kritiker verlangten, vollständig von ihnen ernährt zu werden. Weil diese Verleger nicht das Herz haben, den Kritiker irgend einer Kunstgattung ebenso teuer zu bezahlen wie einen guten Sport- oder Handelsredakteur, darum haben sie auch nicht das Recht, in die Verträge zu setzen, daß der Kritiker überhaupt nichts andres tun darf, als für ihr Blatt zu kritisieren. Zwingt die Verleger, eure Löhne zu verdoppeln oder zu verdreifachen, und ihr werdet Koda Koda mit Wollust mißhandeln können, ohne euch von ihm mißhandeln lassen zu müssen.

Kunstschutz / von Ernst Goth

Die Petition um eine Verlängerung der Schutzfrist für den ‚Parfisal‘ ist von der Reichstagskommission abgelehnt worden, und der gesamte Aufwand aesthetischer, religiöser und nationaler Argumente, mit denen der Berichterstatter, Abgeordneter Verschensteiner, für die Wahrung der Exklusivität des Weihenfestspiels eintrat, vermochte die Mehrheit nicht zu überzeugen. Mit diesem Faktum erscheint wohl die ganze Parfisal-Frage bis zu dem Tage erledigt, der beweisen wird, wie viel das Repertoire der deutschen Opernbühnen gewonnen, und wieviel Bayreuths Anziehungskraft eingebüßt hat. Allein in jener von echter Wagner-Begeisterung getragenen Rede Verschensteiners gibt es einen Punkt, bei dem es zu verweilen lohnt, weil er, wenngleich flüchtig und unabsichtlich, das innerste Wesen des Kunstschutzes berührte. Verschensteiner sagte an einer Stelle: „Zum Genuß jedes Kunstwerks gehören zwei Dinge: die entsprechende künstlerische Beziehung, die erst das Verständniß ermöglicht, sodann auch eine gewisse Empfänglichkeit für den Gedanken des Kunstwerks. Kann man doch nicht jeden beliebigen Menschen vor die Sixtinische Madonna stellen!“

Sehr wahr. Und aus diesem Grunde will Verschensteiner auch nicht jeden beliebigen Menschen vor den ‚Parfisal‘ stellen — was nur logisch ist. Weniger logisch aber ist es, warum der Redner auf Grund dieser These nur den ‚Parfisal‘ schützen will und nicht auch die Sixtinische Madonna, die es doch in höherm Maße verdient, da ja die dresdner Galerie jahraus jahrein von viel mehr Menschen ohne künstlerische Beziehungen, ohne Verständniß und Empfänglichkeit aufgesucht wird, als sämtliche Parfisal-Aufführungen des nächsten Jahrzehnts. Und hier wird erkennbar, wo der Kernpunkt alles Kunstschutzes liegt. Wahrer Kunstschutz wäre erst derjenige, der es verhindern könnte, daß jeder hergelaufene Dummkopf, jeder zerstreungsbedürftige Bierphilister unsterbliche Kunstwerke mit seiner Borniertheit entweihen darf. Wie solcher Kunstschutz praktisch durchführbar wäre, ist allerdings nicht im Handumdrehen zu sagen. So einfach und bequem wie mit Schutzfristverlängerungen ginge es freilich nicht. Allein lohnte es nicht jeglicher Mühe? Haben die feinsten, gebildetsten, empfänglichsten Geister nicht ein Recht auf ungestörte Kunstbetrachtung und unverleideten Kunstgenuß? Verdient ihr geistiges Leben nicht zumindest ebenso vor rohen Eingriffen bewahrt zu bleiben, wie die körperliche Existenz des Geringssten? Und niemand wird leugnen, daß man just im Verkehr mit öffentlich zugänglichen Kunstwerken Anstempelungen und

Brutalitäten ausgelegt ist, die schmerzlicher sein können als die Prüfte und Klappenstöße, die man sich auf irgend einer Volksversammlung holen kann. Es ist wohl nicht nötig, Beispiele dafür anzuführen, was man vor großen Bildwerken, in Schauspiel- und Opernhäusern von seinen Nachbarn zu hören bekommt.

Der ganze Jammer rührt daher, daß ein paar Idealisten das Schlagwort von der „Erziehung durch die Kunst“ erfunden haben. Welches Maß von Verblendung muß nötig sein, um zu glauben, daß es möglich ist, Nietzsche, Ibsen, Rembrandt, Beethoven populär zu machen! Oder daß es je gelingen könnte, Kadelburg durch Shaw, Desregger durch Renoir, Behár durch Brahms zu ersetzen! Und welche Ehrfurchtslosigkeit vor den Gipfeln menschlichen Schaffens offenbart sich in dem Bemühen, die kostbarsten Extrakte zur Volksküchensuppe zu verdünnen, nur damit jeder sein Teil erhält. Man sehe sich doch die Einwirkung der öffentlichen Gemäldeausstellungen — ein wesentliches Requisit jener „Erziehung“ — auf den Geschmack der Menge an. Diese Menge geht in Berlin genau so an Reibl und Liebermann vorbei, um sich an Anton von Werner zu ergötzen, wie sie in München Dürer und Tizian links liegen läßt, um sich vor den ewig schlemmenden Klosterbrüdern Grüners zu stauen. So liegen die Dinge bei der bildenden Kunst. Im Bereich der Literatur hoffen kindliche Optimisten manches vom Einfluß der sogenannten „literarischen Kritik“. Ich möchte nicht ungerecht sein: dieser Kritik sind vielleicht ein paar Duzend Ibsen-Vorstellungen mehr zu danken. Die freilich neben den hunderttausend Aufführungen der „Polnischen Wirtshaus“ oder des „Weißen Rößls“ wenig bedeuten. Als Erziehungsfaktor aber hat diese literarische Kritik völlig verjagt. Ja, mehr als das: sie hat Schaden gestiftet. Sie hat dem Bildungsphilister vor jedem Kunstwerk eine Warnungstafel aufgerichtet: „Das verstehst Du nicht, das ist zu schwer für Dich“. Natürlich sagt er darauf: „Gerade versteh' ichs“, geht hinein, tut sehr entzückt und begeistert und ist innerlich angeödet und empört. Und schwört tags darauf — bei sich — mit doppelter Anbrunst zu Blumenthal und Skowronnek.

Ich höre schon die Gegenstimmen. Die lauteste sagt: Jeder kann sich für sein gutes Geld die Kunst oder das Amusement kaufen, das ihm paßt. Und Snobs wie Bonaparte dürfen, da sie's bezahlen, verlangen, daß ihr Maler mit ihren Augen sehe, und daß ihr Schriftsteller ihre Borniertheiten als hiedere Bürgertugenden verherrliche. Gewiß, das weiß ich auch. Allein mich dünkt, daß die Kritik, die heute den Kunstpöbel einzufangen sucht, besser täte, ihm vor den Toren unsterblicher Werke die Türe zu weisen. Ihm zumindest den Eingang so lange zu wehren, wie

ihm nicht ein Mindestmaß von Bildung, Kunstsinne und Respekt zuzutrauen ist. Die Wissenschaft tut das seit jeher. Kein Mensch, der über Bunjen oder Virchow so dächte, wie Herr Schulze über Kleist oder Hebbel, beträte je ein Laboratorium oder eine Klinik. Natürlich wird man sich beeilen, zu erklären, daß dies unerfüllbare Wünsche sind. Mir genügt es, wenn man die Berechtigung dieser Wünsche anerkennt. Wenn man zugibt, daß unsre Meisterwerke ebenso wie unsre echten, würdigen Kunstgenießer vor der Berührung mit Noheit, Unverständnis und Banausentum zu schützen seien. Wo die Kunst vom zahlenden Publikum abhängt, dort scheint dies freilich unter den sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen von heute unmöglich. Doch schon wie man an jene Kunstwerke denkt, die keinerlei Erwerbszwecken dienen, schrumpft diese Unmöglichkeit sehr zusammen. Wäre es nicht denkbar — so grotesk es heute auch scheinen mag — daß am Eingang jeder Galerie ein Areopag von Kunstrichtern säße, der jeden Einlaß Begehrenden auf seine Befähigung prüfte? Und wenn ich diesen Gedanken weiter verfolge, so sehe ich Maximilian Harden und Paul Schlenker statt des Kassierers an der Kasse unsrer größten Theater sitzen und jeden, der sein Billett zu Strindberg oder Ibsen haben will, scharf ins Gebet nehmen. Eine Verminderung des Kunstinteresses, eine Abkehr von der Kunst wäre nicht zu fürchten. Noch jede Erklusivität hat den Philister gereizt, sie zu besiegen, zu durchbrechen. Selbst geistige Anstrengungen wären ihm da nicht zu viel . . .

Utopien! ich weiß es wohl. Allein flüchtet nicht jede Sehnsucht zu Utopien?

Dramaturgische Resignation /

von Julius Bab

Die jungen Dichter, die ich vor bald einem Jahrzehnt zuerst als dramaturgische Hoffnungen begrüßt habe, sind heute keine Hoffnungen mehr, keine chaotisch schönen Möglichkeiten, sondern ein sehr bestimmter und nur zu fest ungrenzter Besitz. Wenn einer in acht Jahren sein dramatisches Motiv in sechs Variationen vorgeführt und nie etwas eigentlich Neues gebracht hat, so muß man sich daran gewöhnen, sein Wesen als unveränderlich hinzunehmen, so kann man wohl noch neue und vielleicht glücklichere Variationen von ihm erwarten, aber keine neue Melodie mehr. So ist es mit Paul Ernst, der sich starr und starrer in seiner Art vollendet, der für niemand mehr Hoffnung oder Furcht ist, sondern etwas unerschütterlich Gegebenes, das

man lieben oder hassen, ablehnen oder hinnehmen, bewundern oder verwerfen kann. Ueberraschen aber wird er ganz bestimmt nicht mehr. Er schafft nicht neue Form für neue Erlebnisse: er schlägt mit lange fertigem Prägstock jedes Motiv, das ihm in die Hände kommt, mit seiner Währung. Er schafft mehr Beispiele für sein dramatisches Prinzip als Dramen. Und nicht nur Beispiele, sondern bewußte Gegenbeispiele. So hat er auf die Schar der romantischen Minon-Dramen seine Minon gesetzt, so gibt er jetzt nach Heilmannsthal und Emil Ludwig seine 'Ariadne auf Naxos' heraus. Ariadne muß nach Paul Ernsts Tragödienschema ihre Schuld haben, und so ist sie hier die Mörderin ihres Vaters; und daß der nichtsahnende Theseus dies erfährt, sich deswegen von ihr innerlich abwendet und vom Volk erschlagen wird, das macht die Fabel des Stückes aus. Seinen eigentlichen Inhalt aber bilden die großen ethischen Kontroversen, die sich bei Ernst mehr und mehr an Stelle des eigentlich dramatischen Dialogs setzen, und die Zeilen von solcher logischen und grammatischen Verwickeltheit wie die folgenden charakterisieren:

Die Götter leben wohl ein höher Leben,
Doch machtlos sind sie in der Welt der Menschen,
Auch wenn gering die Welt der Menschen ist,
Wenn (!) einer tut, was Recht.

Man beachte diese zwei durcheinandergeschobenen Wenn! Wants Stil ist Thrit dagegen. Trotzdem entsteht der komische Eindruck, den der Irrtum eines rein logischen Kopfes, der sich einfach in der Form vergreift, erzeugen müßte, auch jetzt noch bei Paul Ernst nie; weil aus seinen kniffllichsten und kältesten Moraldiskussionen sich doch immer wieder der Ton einer Leidenschaft aufschwingt, ein dichterischer Ton, wie er nur in Menschen von eigener Größe klingt. Dionysos, der die leidverklärte Seele der Ariadne aus dieser Welt moralischer Abrechnung zu sich emporhebt, er wird wirklich ein durchscheinend geistiges, göttliches Wesen, wenn ihn solche Worte verkünden:

Den Gott begreif ich nun, der zu mir sprach,
Begreife, wie ich mehr wie euresgleichen;
Von Bösen stamm ich, böse tat ich selbst,
Doch was ich tat, bezahle ich mit mir
Und fenn' eure niederträcht'ge Rechnung
Und seige Wage des Gewissens nicht:
Mir ward ein Gott, ich habe einen Gott,
Der mir versprach, zu sich mich zu erheben.
Vor euresgleichen hab ich keine Furcht,
Vor euerm Leiden nicht, vor euerm Tod
Und euerm kümmerlichen Leben nicht;
Ich lebe und bin tot und leide glücklich,
Bin Mensch und Nichtmensch, denn ich bin in Gott.

Diese selbstjam charakteristische Mischung pedantisch argumentierender Moraltheorie und frei strömenden dichterischen Gefühls wird

dem Drama Paul Ernsts bleiben. Hier sind keine Erwartungen mehr.

Und eben so wenig rettet Hoffnung oder Furcht heute noch den Dichter der am äußersten Gegenpol theatralischer Möglichkeiten Paul Ernst gegenüber steht — unsern liebenswürdig rasenden Ujag, den nordsten Antimoralisten: Herbert Gulenberg. Daß er den Schillerpreis bekommen hat, das wird gewiß am wenigsten einer schelten, der vor zehn Jahren, als die verehrten Preisrichter noch nicht den Namen Herbert Gulenberg kannten, mehr als eine Banze für diesen Dichter gebrochen hat. Und überhaupt soll man sich freuen, daß diesmal nicht ein halblütiger Theaterliterat, sondern ein vollblütiger Poet gekrönt wurde. Aber daß dies Preiswerk an sich, daß die *Belinde* preiswürdiger und der Idee der dramatischen Form irgendwie näher sei als Gulenbergs ganze bisherige Produktion, das wird wohl niemand behaupten können. Im Gegenteil sind die ersten drei Akte, die dem Dichter zum ersten Mal einen Publikumserfolg bringen (den man seiner Person gewiß gern gönnt), das Konventionellste und Uneigenste, was Gulenberg geschaffen hat: die ewige Enoch-Arden-Geschichte vom heimkehrenden Gatten, der die Frau mit einem andern verlobt findet, der aber (denn er spielt Gulenbergs Werferkerposaune in Dur, der Rivale in Moll) den Gegner durch ein amerikanisches Duell aus der Welt schafft. Das ist theatralisch runder, aber auch innerlich uninteressanter als alles, was Gulenberg bisher gemacht hat. Dann aber muß die zarte *Belinde* um ihres Reinheitsbedürfnisses willen aus der Welt, in der ihr zwei Männer nahe waren, und wird als die echte Schwester des grotesken Hyacinth fühlbar, der sein Liebesbedürfnis nur in Briefen entlud, als deren Empfänger jetzt ein kleiner, budliger Jude sich herausstellt; und erst diese beiden „gefährlichen“ Akte in ihrer tragikomischen Verknüpfung der beiden Geschwister „vom letzten Adel“, machen dem Dichter Gulenberg Ehre. Doch über die einseitig lyrische Verzückerung, den tief unsozialen und daher undramatischen Schwärmerfönn kommt er weder im Lachen noch im Weinen hinaus. Der Abstand dieses reichen Talents zur dramatischen Form bleibt immer der gleiche.

Wo ist Hoffnung? Hoffnung ist überall, wo Chaos ist, unfertig gährende, zischende, brausende Lebensmasse. Chaos, wie es einmal in den Anfangswerken Frank Wedekinds war. Jetzt ist auch dies große Talent längst in seinen erotischen Monomanien erstarrt, und sein pedantischer Immoralismus, dessen kalte Intellektualität nur in Paul Ernst seinesgleichen findet, schafft leblos anmaßende Bühnengeheuer wie jene *Franziska*, die ästhetisch unschuldige Seelen als „weiblichen Faust“ verkündet haben.

In diesem qualvoll papierenen Getüfchel fladert nur noch ganz verstreut ein Schein der ursprünglich eigenen tragisch-grotesken Lebensempfindung auf, jenes nicht gepredigten, nicht mit widerspruchsvoller Pedanterie verfochtenen, sondern gestalteten sinnlichen Weltgefühls, durch das Frank Wedekind einmal ein großer Dichter schien und eine dramatische Hoffnung. Heute ist Wedekind für unser Drama ein interessanter, aber durchaus erledigter Fall: Grabbe, der tollwütige Pedant, der platt rationalistische Phantast, der exakte Narr, statt in einer klassisch geistigen in einer materialistisch stumpfen Kultur wiedergeboren. Hoffnungen aber müßten liegen bei Talenten, die an Wedekinds Anfänge gemahnen, die etwas von der brutalen Energie seiner Lebensauffassung, seinem bis zur Groteske geschärften Sinn für Charaktere, seiner animalischen Lyrik haben, und deren Jugend dabei Hoffnung auf die Entwicklung dieser Kräfte durch einen reinern und reichern Geist läßt. Solchen Talenten bin ich hie und da begegnet, und von ihnen soll das nächste Mal die Rede sein.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Burgtheater eine Uraufführung: „Das Paar nach der Mode“, Lustspiel in drei Akten von Maoul Auernheimer. Zivilisation und Kultur, wenn sie lange von Krieg und Pestilenz in Ruhe gelassen werden, setzen Schimmel an. Und über diesen Schimmel lagert sich eine Staubschicht. Und in diese Staubschicht nisten sich mikroskopisch kleine Lebewesen ein. Und diese mikroskopisch kleinen Lebewesen geben Exkremente von sich. Und in den Zerfallsprodukten dieser Exkremente finden noch unscheinbarere Lebewesen Platz und Heimstatt. Und diese Lebewesen, soweit sie innerhalb des Polizeirahmens Wien sesshaft und im ersten Wahlkörper wahlberechtigt sind, bilden mitkommen die Welt der Auernheimischen Komödien. Ein sonderbares Spezialgebiet, das sich der lebenswürdige Schriftsteller da ausgesucht hat. Man könnte, die Phänomene des menschlichen Zusammenlebens nach allen irgendwie lohnenden Richtungen hin durchforschend, sehr alt werden und sehr spät in die Grube fahren, ohne die Welt, an der Auernheimers literarischer Ehrgeiz sich immer wieder entzündet, auch nur bemerkt zu haben. Und er, kurioserweise, bemerkt nur sie, ausschließlich sie. Offenbar waltet hier im Verborgenen ein Gesetz der Wechselbeziehung: Das lebenswürdige Feuilletton zeigt Interesse für jene Welt, die Interesse für das lebenswürdige Feuilletton zeigt. Es bejaht die es bejahen. Gewissermaßen: Das Feuilletton revanchiert sich und liest einmal seine Leser. Gute Unterhaltung! . . . Kollegen vom Fach, die

gewohnt sind, mit strengem Maß zu messen und, sich opfernd, lieber selbst Rißschreiben, ehe sie ohne Protest dulden, daß ein anderer so tue, versichern ausführlich, das ‚Paar nach der Mode‘ sei ein reizendes Lustspiel voll Tempo und Schwung und kapriziöser Laune. Wahrscheinlich stimmt das. Wahrscheinlich gewährte die Komödie recht freundliche Eindrücke jenen Zuhörern, denen die wienerische Sachlichkeit des Spiels nicht ein derart großes Binkel assoziierter peinlicher Vorstellungen mitbrachte, daß durch sie der Ausblick auf die reizvollen Bühnenvorgänge geradezu verstellt wurde. Wahrscheinlich amüsierten sich jene Zuhörer beim ‚Paar nach der Mode‘, auf deren Nervensystem die jour-üblichen Stich- und Schlagworte der Komödie nicht wie Stich und Schlag wirkten. Diese Zuhörer lachten, applaudierten und fanden Gefallen; besonders an Frau Senders, deren originelle, an gescheiterten Einfällen reiche Kunst des Charakterisierens einer feinen Lustspiel-Großmama zugute kam.

•

Im Deutschen Volkstheater, das am Montag zu ermäßigten Preisen die Klassiker spielt: ‚Die Jüdin von Toledo‘ mit Fräulein Lore vom Busch in der Titelrolle. Die junge Dame gab ein braunes Rätzchen von anmutiger Gefährlichkeit. Viel mehr anmutig als gefährlich. Ein liebenswürdiges, mehr ungezogenes als wildes Geschöpf, das wenig dazu tauglich schien, Könige und Königreiche aus dem Gleichgewicht zu bringen. Keine naturgezeugte Flamme, mehr ein übermütig gewordenes, seine friedliche Mission nie verleugnendes Herdfeuerchen. Herr Onno, als König Alfonso, developpierte die ganze Feinheit und Unentschiedenheit seiner Begabung. Ein edler Neurastheniker. Ein Meister aller Nuancen der Unruhe. Er ist in beständiger Vibration. Er hebt geradezu musikalisch, mit der Stimme, der Miene, dem ganzen Körper. Den Zuschauer ermüdet dieses Dauer-Tremolo. Wie Herr Onno den Bogen seiner Leidenschaft spannt, das ist voll Energie und Schönheit. Aber das losgeschnellte Pathos hat merkwürdigerweise doch keine rechte Schwung- und Flugkraft. Es ist immer ein überschüssiger, künstlerisch unverwerteter Rest von Sensitivität um Herrn Onnos Figuren. Das gibt ihnen, auch seinem König Alfonso, einen störenden Glitzer, macht sie weich, unscharf. Am sichersten und freiesten schaltet seine Kunst in den Bereichen der Melancholie. Wahrscheinlich ist sie dort zu Hause. Dekorationen und Kostüme des Grillparzer-Abends zeigten bodenständigen, wurzelechten Landelmarkstiel. Das Volkstheater könnte seine klassischen Vorstellungen als Kumpelkammerspiele annoncieren.

*

Ebenfalls im Deutschen Volkstheater: 'Das Buch einer Frau', Lustspiel in drei Akten von Lothar Schmidt. Handelt von einem Ehebruch, der durch den humorvollen Leichtsinns des Ehebrechers und durch die lächerliche geistige Verfassung des Betrogenen aller ernstesten Perspektiven verlustig wird. Auch bekommt die Angelegenheit eine heitere Wendung dadurch, daß die Betrogenen ihren gerechtfertigten Verdacht auf ungerechtfertigte Verdachtsmomente stützen. Da es sich um durchaus freundliche, gutmütige, zum Teil auch possierliche Menschen handelt, die den wechselseitigen Schwächen mit äußerster Toleranz gegenüberstehen, von ihren erotischen Erlebnissen und ehelichen Malheurs durchaus nicht tief berührt, kaum ein wenig an der Epidermis gekitzelt werden, so hat das Spiel gar keine psychische Schwere und zerrinnt mühelos in Wohlgefallen. Das Absonderliche an der Komödie ist ihre Bären-Grazie, ihre Mischung von französisch-amoralischer Windigkeit und deutscher Schwere. Oben Seide, unten Jägerwäsche. Ein Mangel an Takt fällt hie und da peinlich auf. Das Bestreben, nur ja recht locker, leicht, übermütig zu sein, ist allenthalben merkbar, führt aber nicht selten zur Unzartheit. Frivolität auf germanische Art bleibt eben ein zweifelhaftes Gericht.

*

Im Lustspieltheater: 'Sumurun', eine Pantomime in beliebig vielen Bildern von Friedrich Frefja, Musik von Viktor Hollaender, inszeniert von Professor Ordinskij, bevollmächtigtem Regisseur des Professors Max Reinhardt. Spielt im orientalischen Milieu, handelt vorwiegend von Liebe, Eifersucht und Zuhör und zeigt diese anerkannt dramatischen Triebe in elementarer Entfesselung. Gelegenheit zu leidenschaftlicher mimischer Aktion, zu Tanz und Bühnen-Aufruhr, erscheint vielfach gegeben und genützt. Kostüme von drastischer Buntheit, Szenenbilder von orientalischer Pracht (wie sie im Prater noch nicht ihresgleichen hatte) erfreuen das Auge, indes Viktor Hollaenders Musik das Ohr in sämtlichen Moll-Tonarten mit den Wohlklängen Arabiens umschmeichelt. Ein japanischer Blumensteg, übers Parkett zur Bühne leitend, verstärkt den aparten Eindruck des Ganzen. Der Blumensteg ist eng, sanft geneigt wie die Angelnrinne einer Regelsbahn, und auf ihm finden auch nach beendigtem Spiel die vom Schicksal geschobenen Menschen den Weg dorthin zurück, woher sie kamen. Eine Pantomime aus innerer Notwendigkeit ist 'Sumurun' gerade nicht. Denn das könnte nur jene Pantomime sein, die Situationen brächte, für die das Wort zu leicht oder zu schwer wäre. Also entweder Situationen von erlebter Zartheit, Lustigkeit, Absonderlichkeit, in denen die Gebärde gleichsam die Rolle der Musik übernahm: Unausprech-

liches auszusprechen; oder Situationen von solcher Gewalt, Drastik, Blut, daß alle Worte an ihnen verdampfen müßten und ganz von selbst nur die Geste übrig bliebe und ein alle Rede über-tönendes Schweigen. Auch gehörte zu einer richtigen Pantomime wohl ein Einschlag von Originalität, eine Spur dichterischer Phantasie, vor allem aber Humor von der schärfsten Sorte. ‚Sumurun‘ ist nach all diesen Richtungen hin eine arme Sache. Wenn sie trotzdem ihr Publikum amüsiert, so ist das ausschließlich den Künsten der Regie und dem Tempo der Darsteller zu danken. So war es auch im Lustspieltheater. Erstaunlich, was Professor Ordinskij aus dem, ähnlichen Aufgaben doch ziemlich fernstehenden Schauspieler-Material der Jaros-Bühne herauszuholen wußte. Aus Herrn Sagl, der bisher noch wenig hervorgetreten, machte er einen Mimiker von großer Eindringlichkeit und Leidenschaft, die Chordamen des Theaters verzauberte er in feurige Orientalinnen, und der Frau Vizzie Marischka half er, über alle Klippen des Dilettantismus hinweg, zum Beifall des versammelten Publikums. (Obzwar ich glaube, daß der Weg dorthin überhaupt kaum zu verfehlen war.) Als verführerische Tänzerin wirkte Frau Leopoldine Konstantin mit, die sehr geschätzte Schauspielerin des Deutschen Theaters in Berlin. Sie war die Freude und der Reiz des Abends. Voll Kasse, Anmut, Temperament kennt ihr schöner Körper Künste der Geschmeidigkeit, hat ihr Gehen und Tanzen, ihr Blick und Lächeln ein Gleichen sinnlicher Leidenschaft, ihre Gebärde, ihr Mienenspiel so starken dramatischen Akzent, daß sie und nur sie der Pantomime einige innere Berechtigung gab: indem es ganz sinngemäß schien, daß die Männer bei ihrem Anblick die Augen rollten, sehnüchtig die Arme ausstreckten und keine Worte hatten.

Die Möwe und die Enten/ von Erich Vogeler

Ich liebe die Möwe, die weiße Möwe, die Sturmmöwe.
Dieser silbrige Schwung, diese Grazie und Kühnheit,
dieses Sichere der Schwinge. In zwei Welten heimisch,
unten und oben: Wasserplätschler, Himmelstummler.

Und Alleinsflieger . . .

Dieser scharfe, jähe, ruhelose Schrei, der selbst, wenn er im Winter hier verflogen über die braven Neppelzillen der Spree ertönt, in unserm innern Ohr das Rauschen des Meeres weckt.

Daß ich für die Enten die gleichen Sympathien hege, kann ich nicht behaupten. Jedenfalls ist die Liebe etwas zeitlich be-

schränkt; sie beginnt erst immer im Juli, allwo die preußische Jagdordnung die gut gemästeten aus ihrem Schutz entläßt. Es muß somit zugegeben werden, daß mein Vergnügen an ihnen nicht ein rein aesthetisches genannt werden kann.

Dieses Entenvolk. Wie sie sich immer brav zusammenhalten, mindestens zu zweien, dieses Viehzeug mit dem kleinen Kopf, den plumphen Flügeln und dem wohlgenährten Hinterteil. Das ist der Schwerpunkt ihres Wesens, dieses Hinterteil, mit dem sie so tief behaglich in ihrem Elemente ruhen. Nur nicht herausmüssen aus dieser einzigen Welt der Gewohnheit! Wenn sie sich wirklich mal aus dem Wasser erheben — das Letzte, was sie schmerzlich schwer aus diesem Elemente reißen, ist dieses Hinterteil; und wenn sie nach kurzen asthmatischen Flügelschlägen wieder einsinken — das Erste, was sehnsüchtig schon aus der Höhe nach der lieben Gewohnheit des platten Elementes strebt, ist wieder dieses so wohl entwickelte Hinterteil.

*

Auf das Brückengeländer gelehnt, sehe ich dem Treiben zu.

Die Spreefähne haben bunte Wäsche gewimpelt und sonnen sich, schwerfällig an den Tauen schaukelnd.

Zwischen den letzten Eisschollen paddeln und schwimmen träge die Enten.

Aber ruhelos darüber hin und her streichen die Möwen, unaufhörlich schreiend, bald hoch in der Luft, bald das Wasser flach mit der Schwinge plätschernd. Manchmal setzt sich eine mit den Füßen ganz leicht aufs Wasser, die Flügel halb eingezogen, einen Augenblick, dann steigt sie schon wieder auf . . .

Unter der Brücke hindurch vom Kanal kommen immer neue Enten.

Immer paarweise kommen sie angerudert, ganz legitim. Mutter zieht: den Hals lang vorgestreckt radert sie sich ab, mit dem wackelnden Bürzel . . .

Vater hat sich in ihr Fahrwasser geschlagen, er läßt sich ziehen: den Kopf schief eingezogen, mit halb geschlossenen Augen, treibt er sanft dösend, der sinnige Bürger . . .

Nur, wenn ich ein Stück Cake ins Wasser werfe, wird er wach. Dann radern sie beide drauf los, schnappen gierig zu und beißen sich.

Aber dann fahren sie im alten Gleise weiter, Mutter vorweg, Vater willig hinterher schaukelnd, friedlich, die sinnige Familie . . .

Eine Möwe streicht aufgeregt über sie hin, vor und zurück, bald sich daneben niederlegend, bald hoch ins Blaue segelnd.

Scheu und ruhelos. Einmal schnappt sie ihnen ein Stück Gafe weg, aber aufsteigend läßt sie's wieder fallen.

Und immerfort ihr heller fremder Schrei

Plötzlich höre ich eine Stimme hinter mir, heiß, zerdrückt zwischen Tränen

„Und ich—h', h', ich—gehe doch zur Bühne! Ich gehe, h', h', ich gehe doch zur Bühne!!“

Eine Mädchenstimme.

Ich habe den Kopf herumgeworfen: Das arme Ding! . . .

Gott, dieses junge hübsche Ding! Siebzehn? Schlank und von einem so jähren Reiz der Bewegung . . .

„G', h', ich gehe doch zur Bühne!!“

Halb trotzig, halb bittend jammert sie hin und her zwischen Vater und Mutter, immer vor und zurück . . .

Die kommen am Ufer her, so hinter einander. Mutter zieht: den dünnen Hals vorgestreckt radert sich ab, mit dem wackelnden Bürzel.

Vater treibt in ihrem Nielwasser hinterher, den Kopf in den Pelzfragen gezogen, mit halb geschlossenen Augen, sanft dösend . .

„Das woll'n wir ja mal seh'n! Das woll'n wir ja mal seh'n!“ zackert Mutter los. „Schauspielerin! Das wäre ja woll! Wo Vater Beamter ist!!“

Und bedrohlich wackeln die blauen Glockenblumen auf ihrem jamtnen Kapothut.

Das arme Ding!

„Papa! Papa! sei Du doch, h', h', Du doch wenigstens anders!“

Vater hat eine leise Nührung; aber er zieht den Kopf noch tiefer in den Kragen.

„Hör man auf Muttern“, jagt Vater, „hör man auf Muttern! Mutter hat recht, Mutter hat recht.“

Die schöne eheliche Harmonie.

Als mir der Gedanke kommt, ihnen einen Gafe zuzuworfen, sind sie leider schon zu weit entfernt.

Auf das Geländer gestützt, sehe ich ihnen nach. Dieses seltsame Bild in dieser feuchtglänzenden Frühlingssonne . . .

Trägt sie nicht weiße silbrige jähre Schwingen an ihrem Rücken? Wird sie nicht plötzlich ins Blaue segeln, hoch über die verdunkelten Alten weg?

Das arme Ding, Gott, das arme Ding! Wo Vater Beamter ist

Aber laß nur, laß nur! Wirst vielleicht doch noch einmal hoch kommen.

Mit diejer schmalen bieggamen Schwinge der Phantasie.
 Himmelstummlerin
 Vielleicht, vielleicht seh' ich dich einmal wieder. Hoch oben.
 Und höre den schönen hellen ruhelosen Schrei deiner Kunst —
 und lausche, wie fern in mir das Meer zu rauschen anfängt . . .
 Vielleicht.
 Und auch ihr andern, ihr — sinnigen Bürger! Vielleicht
 streicht ihr mir auch noch mal über den Paß, im Sommer, so nach
 dem ersten Juli, wenn erst die preußische Jagdordnung — Pptsch!
 hüt, Fellow, Apport!
 Ich will man immer schon die Doppelflinte putzen . . .

Théâtre paré / von Panurg

Schüchtern auf der teuern Stante
 Sitzen sie, vor Ehrfurcht bleich,
 Tiefst entblökt die älteste Tante,
 Königstreu und pflaumenweich.
 Was sich längst schon auch dem Gatten
 Nur in schwerem Traum enthüllt,
 Was sie einstens vielleicht hatten
 (Oder nicht), das ebbt und schwillt.
 Hülsen lächelt, Hülsen schmunzelt,
 Hülsen strahlt und Hülsen singt:
 „Keine Brust ist so verrunzelt,
 Die nicht sechzig Emchen bringt.
 Im Parkett, im Feierkleide,
 Ob von Japhet, ob von Sem,
 Jeglichen Gefäßes Breite
 Stellt sich heut auf vierzig Em!“
 Schlägt heut Josef Lauff die Ohra?
 Oder ist es Richard Strauß?
 Zwischen Naxos und Kerkira
 Sitzet stramm und staunt das Haus.
 Nur zwei alten Exzellenzen
 Kommt die Sache peinlich vor,
 Murmeln streng so was von . . . Grenz . . .
 Und dann wispern sie ins Ohr:
 „Korfu? Bon! Denn E. M. hat 'ne
 Klitsche dort! Versteht man ja!
 Aber mit der Ariadne
 Auf der andern Insel . . . Na!“

Rundschau

Belinde und die Frauen

Eine Unmenge künstlerisch treffender Rüge ist in Herbert Eulenberg's „Belinde“ verstreut. Gefühle und Vorgefühle bekommen lebendige Gestalt, Menschen und Leidenschaften werden durchsichtig wie Kristall. Die Verse gleiten dahin unbefangen, geistig, rätselhaft. Sie gleiten und fluten, sie springen einem nicht an die Kehle. Im übrigen zerflattert vieles in pure psychologische Zerfaserung, Gedanken ertöten das Gefühl, und Worte ersticken das Leben. Am Ende verschwendet Eulenberg doch mehr Worte als Vitalität. Es fehlt die elementare Unbändigkeits; es fehlt die strenge, immanent logische Dramatik. Kann jemand, der nun schon ein Duzend hochgepriesener Dramen hinter sich hat, diesen Schluß verantworten?! Belindens Watte Eugen schüttelt das rhetorisch kultivierte (seelisch rohe) Gerede noch schnell aus dem Ärmel, bevor er sich zu der toten Geliebten führen läßt.

Bei Hagemann in Hamburg spielte Elisabeth Schneider die Belinde ohne wunderbare Expansibilität, ohne fieberhaftes Entzücken; herb, kalt, nüchtern. Es war keine seltene Frau und kein Gedicht, aber eine intelligente darstellerische Leistung, ein philosophischer Gemeinplatz. Fräulein Schneider hat eine talfriedliche, gemäßigt moderne Begabung, die mich immer ein bißchen an die Sekundärbahn erinnert. Herr Wagner als Eugen machte dicke Worte und feiste Redensarten, deklamierte und latifizierte Wilbrandt oder Wildenbruch. Herr Wlach mühte sich redlich um Belindens Bruder Hyazinth, diese gespenstische Puppe; er konnte nur mit dem Verstand überzeugen. Manieriert, aber in ihrer Art gut

war Elsa Valern als zierliche Cäcilie. Der natürliche schauspielerische Fundus dieser Dame ist nicht groß; aber sie versteht es, ihn fein zu nützen.

*

Belinde hängt in der Luft, aber ein ernstzunehmender Dichter hat sie erzeugt. Franz Adam Weyerslein entnahm seine „Frauen“ dem Leben oder den Vermischten Nachrichten. Der Kapellmeister und Komponist Raimund Thurnehsen entsagt der bürgerlichen Rücksicht auf seine stille, stolze Frau Regine und folgt in puterroter Leidenschaft der prasselnd schönen Kammerfängerin Hella Welten. Bald wird er zu einer höchst komischen Figur. Die strupellose Sängerin mit dem ewigblühenden Blut verläßt ihn um eines strammen Fliegerleutnants willen. Den dritten Akt bringt Raimund Thurnehsen damit zu, vor seiner stolzen, ehrengestem und etwas elegischen Ehegefährtin zu posieren. Im vierten, an konstruierter Komik und andern Kleinlichkeiten schwer laborierenden Akt gibt es eine Begegnung der ungleichen Damen. Hella Welten ist für den Genuß begabt, dafür aber unfein, in puncto Gemütsleben komödiantisch verkitscht. Sie hat kein Ethos, nicht das ausnehmend köstliche Mittel, sich über die Leere des Lebens hinwegzutäuschen. Sie hat kein Kind. Vielleicht erschießt sie sich doch noch einmal! Vielleicht. Regine Thurnehsen aber ist die glückliche Mutter eines idealen Buschelhöpfchens. Mit diesem großen Peut-être entläßt uns der Autor des „Papstentreichs“. Nichts Wesentliches, Problematisches, Dramatisches oder auch nur Theatralisches interessiert an dem Stück. Der dritte und der vierte Akt

sind nicht einmal bieder gemacht, nicht einmal Metier. Bis zur Problematik gelangt der im Flachen plätschernde Autor überhaupt nicht. Er wirft den Stoff hin. Im entscheidenden Augenblick wandeln sich alle Ansätze in abgeblühte Redensarten. Das alles ist aufgerafft und kleingeschnitten, destilliert und ohne Fruchtbarkeit gestaltet. Im Thalia-theater war Ralph Arthur Roberts famos als Hoftheaterintendant: das streifte doch schon die Region der tragischen, transzendentalen Karikatur. Rätke Grand-Witt spielte ihre Hella Welten mit leidenschaftlicher Einfühlung, etwas grobschlächtig.

Arthur Sakheim

Kaiser und Kanzler

Im weiten deutschen Reiche sollte man eine mutige Tat sich merken, zu einer ehrenvollen Nachciferung sich anspornen lassen: Samuel Lublinskis Tragödie 'Kaiser und Kanzler' gelangte am heidelberger Stadttheater zur Uraufführung. Dieses Drama ist verwunderlicherweise ebensowenig gespielt worden wie die andern Dramen des Dichters, der sterben mußte, als er sich auf dem besten und schnellsten Wege zur neuklassischen Tragödie sah. In ihm wurde das Drama als ein fortwährender Kampf zwischen Macht und Willen, als ein unmittelbarstes Frage- und Antwortspiel des Schicksals wieder lebendig. Unmittelbarer können die Menschen ihrem Lebensweg nicht nachblicken, kraftvoller ihn nicht in die Zukunft leiten, als es in 'Kaiser und Kanzler' geschieht. Der Anprall, den hier der Kaiser am Kanzler, der Kanzler am Kaiser findet, der sie beide vernichtet, aber nicht ohne ihnen vorher noch das gemeinsame innere Frohlocken zu entreißen — dieser Anprall ist von Lublinski mit einem dramatischen Scharfsinn vorbereitet und zu Ende geführt worden, den man als die erfreulichste Gabe dieses klugen Kopfes be-

zeichnen muß. Wie die Wünsche des Kanzlers mit den Wünschen des Kaisers in Konflikt kommen, wie der Kanzler am Kaiser einen unbeugbaren Feind findet, weil er das Reich nicht länger um den Frieden betrügen will, wie dieser scheinbare Abfall das herzlichste Verhältnis zweier großen Menschen zerstört: das alles hat bei Lublinski einen ehernen dramatischen Charakter. Es ist bei aller Größe mit erkenntnisreicher Oekonomie vorbereitet, aus unbedingter Zugehörigkeit an eine gradlinige dramatische Kunstform gestaltet worden. Die Tragik eines eigensinnig herausgeforderten Todes, der doch dann den gleichsam verklärten Menschen mit sich nimmt, hat bei Lublinski alle Qual, die ihr einmal eigen ist. Sein Vers ist wuchtig, aber doch etwas zu gedrungen, und bleibt in der Umfassung transzendenter Begebenheiten leicht der zu sichtbare, rein geistige Vertreter der Idee, nicht ihr dialektischer Mittler. Daß Lublinskis dramatisches Können jede sprachliche Resonanz erobert hätte, wenn der Dichter nicht der Grausamkeit eines frühen Todes erlegen wäre, erscheint bei der lichtvollen Anlage seiner hohen Fähigkeiten gewiß.

Die heidelberger Uraufführung fand vor einem Publikum statt, das zumeist aus aufrichtigem Interesse (und zum Teil von der weiteren Umgebung her) gekommen war. Man begrüßte die posthume Premiere mit großer Erwartung und dankte mit starkem Beifall. Die Aufführung litt unter Ungleichmäßigkeiten. Die Frauenrollen waren durch eine in letzter Stunde nötig gewordene Umbesetzung und infolge Heiserkeit einer zweiten Darstellerin ungenügend vertreten. Aber die drei großen männlichen Rollen, der Kaiser, der Kanzler und der Galvan Lanciä, verhalfen Lublinski schon allein zum Siege. Die Herren Boshardt, Koch und du Mesnil hatten sich ihrer mit Verständnis, Eifer und Liebe angenommen, und so ihre schauvieler-

rischen Fähigkeiten stets erfreuliche Achtung abnötigen, so durfte man mit der Uraufführung zufrieden sein. Herr Direktor Meißner sollte von seinem Mut und Ehrgeiz, die uns auch für die Zukunft seltene literarische Genüsse versprechen, ein wenig an die provinziellen Kollegen abgeben.

Hermann Meister

M i n a

Leopold Kamps vieraktiges Theaterstück „Mina“ ist einem wirklichen Vorgang nachgebildet und hat in diesen sogar insofern gewaltsam eingegriffen, als der tragische Ausgang des Stückes den alten väterlichen Liebhaber Minas, die im Leben den jungen Leopold Kamps liebte, zum Selbstmord trieb. Der Alte starb im Leben, wie im Stück, um den beiden Jungen Platz zu machen. Im Stück ist er der Wohltäter des Jungen und der Gatte Minas, die er ebenfalls aus freudlosem Dasein zu sich heraufgezogen hatte. Es ist also eine dunkelgraue Wolke von Edelmut, Trauer und jenem Gefühlstalent um ihn, als welches man nennt: Alles-verstehen-können. Damit ist aber fürs Drama nicht getan. Es braucht nicht Gefühlsbettler, sondern Gefühlskämpfer, nicht Menschen, die Almosen empfangen wollen, sondern solche, die um das Recht ihres Herzens kämpfen. Der Junge allerdings tut so, als ob er um Mina kämpfe. Aber sie ist ja schon von allem Anfang an sein, und so fehlt es auch diesem Kampf an einem äußern Ziel und an innerer Spannung.

Ein bleiernes Schicksal wölbt sich wie ein verdunkeltes Gewölbe über den ohnehin dünnen vier Akten. Man weiß ja, wie es kommen muß und kommen wird. Deshalb besteht die dramatische Aktion lediglich in einem nervösen Versteckspiel, aus dem sich einige theatralische, aber keinerlei tragische Wirkungen ergeben. Das Stück beunruhigt, statt zu spannen, von der ersten Szene bis zur letzten.

Dazu kommt, daß der Verfasser, wahrscheinlich um den wirklichen Vorgang zu stilisieren, die Worte auf Stelzen hebt und sie hoch über die Gefühlssphäre hinschreiten läßt, die den Vorgängen angemessen wäre. Das Seelische erscheint künstlich hinaufgeschraubt bis zu einer kaum erträglichen Grellheit des Ausdrucks.

„Mina“ ist ein unerquickliches Stück, dessen schwächliche Vorzüge in der süßlichen Kombination dreier blasser Individualitäten sich erschöpfen. Manches ist theatralisch sehr wirksam, läuft aber immer hart am Heißen vorbei.

Die Uraufführung im Neuen Theater von Frankfurt am Main entbehrte der darstellerischen Farben. Nur Frau Grete Alm, die man gastieren ließ, erwies sich in der Titelrolle wiederum als Schauspielerin von hohem Rang, die für das frankfurter Theaterleben eine Wohltat bedeuten könnte, wenn sie nicht — vom Intendanten Volkner gekündigt worden wäre. Ihre Mitspieler Kuenger und Sellmer waren neben ihr Schemen.

Hermann Sinsheimer

Die lustigen Weiber von Windsor

Nicolas Musit ist so jugendlich frisch und unbergänglich, daß sie selbst in einer weniger guten Aufführung und in einem Riesenhause noch all ihre Liebenswürdigkeit entfaltet. Hier lebt heute noch alles und ist nicht tot zu machen. Aber der Aufführung wäre zu wünschen, daß sie etwas mehr Brio, Tempo und Einfälle hätte statt einer durchweg gutbürgerlichen Anständigkeit.

Am Pult sitzt diesmal Eduard Mörike. Und das ist das Beste. Die Overture macht er, abgesehen von der etwas zu scharfen Akzentuierung des Seitenthemas, durchaus loblich; in der Begleitung benimmt er sich zurückhaltend und trifft die Tempi gut. Muzzi Fint zeigt einen schlanken Sopran von guter Schulung, aber von eifriger

Rühle. Sie ist gefänglich doch die Bemerkenswerteste in diesem Ensemble. Denn ich glaube nicht, daß Lordmann, der den dicken Sir John Falstaff mimte, noch mehr Stimme geben kann, auch wenn er sich nicht als indisponiert entschuldigt. Er sucht dieses Manko durch routinierte Darstellung wett zu machen, wobei er mehr auf die Galerie als aufs Parkett bedacht ist. Eduard Schueller als Pluth erweist sich wieder als begabter Sänger, erleidet aber mit seinen Charakterisierungsversuchen als Schauspieler ein komisch anmutendes Fiasko. Würdevoller wirkten Ernst Lehmann als Reich und Louise Mark mit einem pastosen Alt als Frau Reich. Die beilschenblaue Thriß, für die Jungfer Anna und Xenton zu sorgen haben, war bei Bertha Stolzenberg bis auf den Mangel, daß sie glaubte, nun immerzu forte singen zu müssen, ganz gut aufgehoben; bei Heinz Arensen störte die schauspielerische Indifferenz und eine nasale Färbung der Stimme, die eigentlich gar keinen Tenorimbore hat.

Von Gustav Wunderwalds Wildern hatte nur das letzte eine bestimmte Physiognomie. Alles andre war viel zu neu und unpersönlich und sah aus, als wäre es eben aus der Spielzeugschachtel geholt. Kaufmanns Regie wirkte besonders in humoristischen Intermezzi und Massenjenen neuartig. Sonst fehlte wieder ein stärker spürbarer Einfluß auf den Darstellungsstil der Solisten, das bewußte Festhalten eines bestimmten Tons. Und das Schlußballett hätte schon etwas phantastischer und farbenfroher ausfallen dürfen. Seit Reinhardts 'Sommernachts- traum' kann man in dieser Beziehung mehr verlangen.

Fritz Jacobsohn

Der Flötenspieler

Er heißt Arn van Veeuwen, ist Soloflötist der wiener Hofoper und hat neulich in Berlin ein Konzert gegeben. Hat er die

Flöte oder hat die Flöte ihn gewählt? Er scheint ihr zuzugehören. Er bläst sie wirklich wie ein fröhlicher, sehr charmanter und nicht allzu wilder junger Pan. Seine Augen lachen über sie, die Silberne, an der sich seine Lippen festgesaugt haben, hinweg, und das ganze holländische Oblong-Gesicht mit den gezeichneten Haaren ist durchstrahlt von dieser naturhaften Freude. Wie der viel harmlosere Vetter des Faun erscheint dieser flötende Pan.

Die Flöte ist eines der uraltesten Instrumente von geheimnisvoller Herkunft. Man ist versucht, zu glauben, daß sie Hirten erfanden — so einfach und natürlich scheint die ursprüngliche Technik des Blasens am durchlöchernten Rohr. Die Uebertragung der seelischen Ekstase vollzieht sich bei diesem Instrument mit besonderer Unmittelbarkeit. Denn wenn die moderne Flöte auch ein paar Tasten für die Finger hat, so kommt doch die ganze Wirkung aus jenem übersinnlich-sinnlichen Auf zwischen Lippe und Rohr. Er haucht ihr seinen Odem ein. Hier ist's alles. Nur der Atem, der Hauch allein transponiert die Seele ins Instrument. Daß die Alten für Seele, Hauch und Stimme ein einziges Wort hatten — anima — um diese Tatsache herum habe ich einst ein Buch geschrieben, das sich 'Die Stimme' nennt.

Arn van Veeuwen begann feierlich, wie sich's gehört, mit Sebastian Bach, auf wundervolle Art am Flügel begleitet von Bruno Eisner. Dann sang die Flöte allein. Nein, sie sprach. Denn die Sonate von Carl Philipp Emanuel Bach klang, als ob jemand eindringlich und flug und voll verhaltener Sehnsucht zu einem spräche; die Töne waren wie wohlabgelesene von einander getrennte Worte. Ein schottisches Pastoral erst brachte Musik wieder. Zum Beschluß: 'La Flûte de Pan' von Monquet.

Drei Säge. Und in der Mitte Vogelgezwitscher, Blättergeflüster und etwas wie das Mäh-Mäh von Schafen; dann Freudentänze der Hirten und Nymphen. Mit einem Wort: bukolisch, wie wir uns klassisch auszudrücken pflegen. Und ein paar ganz liebe alte wiener Habotten spendete er noch nach dem Schluß.

Grete Meisel-Hess

Der Theaterzettel

Es ist, wie wenn der Baumeister Solneß an die Rampe treten wollte . . . kleines Vorspiel und dann los: „Ich bin ein Archi—Archi—Architekt . . .!“ Und der Chor leiser: „Er ist ein Archi—Archi—Architekt!“

Denn die Theaterzettel des Lessing- und des Walhalla-Theaters unterscheiden sich äußerlich gar nicht. Mag es sich um Hebbel oder um Tolstoi handeln — immer wird da eine Muse sein, die aus unerklärlichen Gründen, mit Recht umhüllt von grauen Bettlaken, in der Luft umherfliegt, umspielt von Conditorsamoretten, die ihrerseits gewundene Kränze zierlich halten.

Muß das sein? Keine Spur. Ich glaube, es war in den „Mitteilungen des Vereins der Plakatfreunde“ (drittes Heft des Jahrgangs 1912) — da stand ein kleiner Aufsatz mit Beispielen und Gegenbeispielen: beschämend. Auf der einen Seite: Deutsches Theater, Lessingtheater, Kleines Theater . . . Wie gesagt: übel. Papier, Druck, Anordnung der Inserate . . . Überflüssig.

Es muß nicht sein. Denn auf der andern Seite gab es Programme, von Lucian Bernhard zum Beispiel, die für das Frankfurter Schauspielhaus auch schon ausgeführt sind, entzückende Dinge, gepflegt in der Anordnung, mit einer kleinen, kapriziösen Zeichnung versehen — fein.

Gut, es wird nicht so bald wieder einen Kerl wie Toulouse-Lautrec geben, der solch aufreizende Programme zeichnet, und vielleicht

würden sie auch nicht so recht für Berlin passen . . . aber es gibt Zeichner und Drucker, die ein schönes Programm herstellen können.

Sie haben Geschmach. Bleiben die Theaterdirektoren.

Horatio von Massarena

Zi del

Herr Martin Zidel schreibt den Zeitungen:

„Zu den Notizen von meiner Klage gegen den Herrn Polizeipräsidenten möchte ich mir gestatten zu bemerken, daß meine Kaution von 15 000 Mark mit den Zinsen mir seit fünf Viertel Jahren verweigert wird. Andere Direktoren ist während ihrer Direktionsstätigkeit ein großer Teil, ja auch schon die ganze Kaution ausbezahlt worden, mir wird die Herausgabe verweigert und auf ein höfliches Ersuchen an den Herrn Polizeipräsidenten überhaupt nicht geantwortet. Mich haben wegen angeblicher Gageforderungen zwei Schauspieler verklagt, beide haben ihre Prozesse in erster Instanz verloren, die Berechtigung ihrer Forderungen scheint also nicht zweifelhaft zu sein. Die Prozesse schweben in zweiter Instanz dicht vor dem Urteil. Die Gesamtsumme, um die es sich bei diesen beiden Prozessen handelt, beträgt etwa ein Drittel meiner Kaution! Mit welchem Recht verweigert mir die Behörde die Auszahlung der überschüssigen zwei Drittel meiner Kaution? und wer ersetzt mir meinen Schaden, der mir durch Vorenthaltung der ganzen Kaution entstanden ist, wenn die beiden Schauspieler auch in zweiter Instanz ihre Prozesse verlieren?“

Der Herausgeber hat das königliche Polizei-Präsidium gebeten, sich hierzu zu äußern und die folgende Antwort erhalten:

Berlin, den 16. Februar 1913.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Der dieser Beschwerde zu Grunde liegende Sachverhalt ist nicht ganz einfach. Es fragt sich dabei, eine

wie hohe Summe aus der Station die Behörde zur Sicherung von Wagenansprüchen, über die prozessualisch noch nicht endgültig entschieden ist, zurückbehalten darf oder muß, ferner, ob und wie die Gerichts- und Anwaltskosten zu sichern sind, endlich, ob die ziffermäßige noch garnicht feststehende Restsumme an einen bestimmten, von Doktor Zidel bezeichneten Gläubiger — um eine Zurückzahlung an ihn selbst handelt es sich nicht — oder an die Hinterlegungsstelle abgeführt werden soll. Die Angelegenheit muß zur Vermeidung von Regreßansprüchen sehr vorsichtig behandelt werden und hat zu ziemlich umfangreichen

Korrespondenzen des sie bearbeitenden Regierungsrats mit verschiedenen Rechtsanwältin geführt. In den letzten Tagen hat Doktor Zidel erklärt, daß er gegen das Polizei-Präsidium eine Klage eingereicht und die Sache dem Ministerium unterbreitet habe. Dies ist sein gutes Recht, und, wenn er sich irgendwie benachteiligt glaubt, der einzig richtige Weg. Warum aber bei dieser Sachlage die Öffentlichkeit mit dieser ziemlich nüchternen Angelegenheit bebelligt werden mußte, ist mir unklar.

In vorzüglicher Hochachtung bin
ich Ihr ergebener
v. Glasenapp

Aus der Praxis

Bilanzen

Das Register des Deutschen Bühnen-Spielhaus für das Spieljahr 1911/12 ist bei Oesterheld & Co. in Berlin, erschienen. Es verzeichnet sämtliche deutschen Aufführungen und wird damit das zweitinteressanteste Buch der periodischen Theaterliteratur. Wenn man es lange genug schüttelt, kommt folgende höchst aufschlußreiche Uebersicht heraus:

Autor	1910/11	1911/12	Das meistgespielte Werk
d'Alberty	362	348	Tiefeland
Angengruber	346	346	Der Pfarrer von Kirchfeld
Apel	33	249	Hans Connenstörers Höllefahrt
L'Arronge	431	486	Doktor Klaus
Bahr	896	393	Das Konzert
Bataille	301	65	Der Skandal
Beethoven	208	204	Fidelio
Benedix	434	218	Der Störenfried
Henry Bernstein	39	96	Der Dieb
Birch-Pfeiffer	251	209	Die Grille
Biget	432	429	Carmen
Björnson	486	319	Ein Fallissement
Blumenthal	768	590	Die Großstadtluft
Dreher	99	210	Der Probekandidat
Alexander Engel	547	142	Die Welt ohne Männer
Georg Engel	122	59	Der scharfe Junker
Otto Ernst	167	313	Flachsmann als Erzieher
Paul Ernst	9	12	Der Hulla
Eulenberg	39	80	Alles um Geld

Fall	3168	418	Der fidele Bauer
Flers und Caillabet	168	210	Papa
Frechttag	159	149	Die Journalisten
Fulda	271	222	Jugendfreunde
Gilbert	976	3798	Polsische Wirtschaft
Glud	22	57	Orpheus und Eurydike
Goethe	684	723	Gaust I
Gounod	282	246	Margarethe
Grillparzer	407	443	Des Meeres und der Liebe Wellen
Guglioni	165	219	Hopf und Schwert
Halbe	192	191	Jugend
Hardt	127	361	Gudrun
Hartleben	283	264	Rosenmontag
Hauptmann	619	581	Der Fieberpelz
Hebbel	448	443	Judith
Hirschfeld	6	3	Die Mütter
Hofmannsthal	45	75	Jedermann
Holz und Jerschte	18	233	Bügl
Humperdinck	315	438	Die Königsfinder
Hjfen	706	832	Nora
Hadelburg	614	230	Susarensieber
Hienzl	127	318	Ruhreigen
Hleist	267	967	Der zerbrochene Krug
Hraab	214	640	So'n Windhund
Hecocq	42	30	Manjell Angot
Hehar	3176	2021	Eba
Henghel	723	221	Taifun
Leoncavallo	218	243	Der Bajazzo
Lessing	413	405	Minna von Barnhelm
Lindau	52	66	Gräfin Lea
Lorhing	722	753	Har und Zimmermann
Maeterlind	31	59	Der blaue Vogel
Marfchner	15	45	Hans Heiling
Mascagni	232	251	Cavalleria rusticana
Meyerbeer	199	170	Die Hugenotten
Meyer-Förster	351	431	Alt-Heidelberg
Millöder	363	508	Der Bettelstudent
Molière	362	388	Tartuff
Molnár	392	430	Der Leibgardist
Moser	417	399	Krieg im Frieden
Mozart	556	573	Figaros Hochzeit
Nicolai	176	182	Die lustigen Weiber von Windsor
Offenbach	580	934	Die schöne Helena
Ohnet	171	203	Der Hüttenbesitzer
Philippi	34	59	Das große Licht
Puccini	850	554	Madame Butterfly
Röglar	721	1610	Die fünf Frankfurter
Rossini	123	161	Der Barbier von Sevilla
Sardou	157	253	Madame Sans Gêne
Schiller	1584	1456	Wilhelm Tell
Schmidtbonn	75	55	Der Graf von Gleichen
Schnitzler	509	767	Das weite Land
Schönherr	1671	1097	Glaube und Heimat
Schönthau	824	901	Der Raub der Sabinerinnen
Shakespeare	1042	1104	Der Kaufmann von Venedig

Sham	155	208	Fannys erstes Stüd
Oscar Strauß	642	586	Ein Walzertraum
Johann Strauß	1379	1277	Die Fledermaus
Richard Strauß	343	617	Der Rosentabaliar
Strindberg	57	129	Der Vater
Studen	103	70	Gawân
Sudermann	991	1228	Heimat
Suppé	300	362	Boccaccio
Thoma	479	932	Lottchens Geburtstaa
Thomas	367	379	Mignon
Verdi	819	910	Der Troubadour
Wagner	2015	1986	Lohengrin
Weber	364	365	Der Freischütz
Wedekind	215	214	Frühlings Erwachen
Wildenbruch	339	305	Die Rabensteinerin

*

*

*

Bühnenvertrieb

Annahmen

August Enna: Gloria Arjena, Oper, Kopenhagen. Königl. Th.

Dettmar Heinrich Carnekth: Der Eroberer, Fünfaaktiges Schspl. Cöln, Schsplhs.; Düsseldorf, Stadtth.

Alexander Zinn: Die drei Brüder von Damaskus, Schspl. Berlin, Schsplhs.

Uraufführungen

1) von deutichen Werken

17. 2. Johannes Doebber: Die Millionenbraut, Operette, Text von Curt Kraak, Jean Kren und Alfred Schönfeld. Magdeburg, Wilhelmth.

Ludwig Renner und Edmund Kellner: Karnevalsrausch, Einaktige Musikalische Komödie, Text von Ludwig Renner. Stettin, Zentralthalle.

Karl Wilhelm Röttiger: Der König rief! Vaterländisches Drama in fünf Bildern. Hamburg, Thaliath.

19. 2. Heinrich Wienstod: Zuleima, Einaktige Oper, Text von Ferdinand Léon. — Frits Könnecke: Der Fahrendt Schüler im Paradies, Musikalisches Fastnachtspiel, Dichtung von Hans Sachs. Karlsruhe, Hofth.

2) von übersejten Werken

Gustav Esmann: Premiere, Ro-

mödie. Frankfurt a. O., Stadtth. (AFA.)

Isidore de Lara: Die drei Masken, Vieraktiges Musikdrama, Text von Charles Méré. Düsseldorf, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Björn Björnson: Die Sonne scheint ja, Dreiaktiges Schspl. Christiania, Nationalth.

Jubiläen

Chauffeur ... ins Metropoll: 150, Berlin, Metropollth.

Majolika: 50, Berlin, Schsplhs.

Schöne Frauen: 25. Berlin, Ramerspiele.

Stella maris: 25, Berlin, Rurfürstenoper.

Zeitungen und Zeitschriften

Karl Birk: „Hann3 Frei“ und die Bühne. Szene II 8.

Otto Ludwigs „Pfarrrose“. Bühne und Welt XV 10.

Julius Wittner: Lantiemendämmerung. Merker IV 2.

M. Vormann: Feuerschuß im Theater. Theater-Archiv I 1.

Mag Krüger: Theater- und Konzertkritik. Szene II 8.

Hans Rhyer: Offener Brief an die Nordische Films-Compagnie. B. 3. a. M. 41.

Hanns Heinz Ewers: Antwort an Hans Rhyer. B. 3. a. M. 44.

Frits Red-Mallezewen: Grund-

Tage moderner Ring-Ingenieurung.
Grenzboten LXXII 3.

Walter Reiz: Ohnes ohne Ring.
B. Z. 85.

Friedrich Rosenthal: Alfred
Gerasch. Bühne und Welt XV 10.
L. Seelig: Zur Frage der
Theaterkaution. Der neue Weg
XLII 7.

Richard Specht: Gedanken zum
Wagneritag. Merker IV 2.

Walter Furszinski: Asta Nielsen.
B. B. C. 85.

Oscar Walzel: Otto Ludwig.
Kunstwart XXVI 10.

Unterricht

Kammersänger Hermann Gura
ist in die Leitung der berliner
'Neuen Opernschule' eingetreten
und wird dort neben Maximilian
Moris als Regisseur und drama-
tischer Lehrer wirken.

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Paul Bildt
vom berliner Schillerth., Ernst
Rotmund vom mannheimer Hofth.

— (Trianonth.): Erich
Schönfelder.

Charlottenburg (Deutsches
Opernh.): Heinrich Knote ab 1.
Januar 1914.

Darmstadt (Hofth.) Bruno Har-
precht vom Berliner Th.

Hamburg (Neue Oper): Georg
Goehler (Musikalischer Leiter),
Karl Rugler (Chorischer Tenor) von
Miel.

Leipzig (Stadtth.): Kurt Stieler
vom Lessingth. 1913/16.

Mürnberg (Stadtth.): Ernst
Günther Rardow vom berliner
Deutschen Th., Maria Teoufa.

Wien (Volksober): Willy Ros-
pischil von Pilsen.

Todesfälle

In Kiel hat sich das Mitglied
des Stadttheater Elsa Horugt, die
an das berliner Sozietätstheater
engagiert war, das Leben ge-
nommen.

Hermann Bland in Stuttgart.
Geboren 1866. Mitglied des stutt-
garter Hoftheaters.

Max Kirschner in Berlin. Ge-
boren 1861 in Chemnitz. Früher
Mitglied des berliner Schauspiel-
hauses und des Schillertheaters.

Nachrichten

Lilla Durieux hat ihre Be-
ziehungen zum berliner Sozietäts-
theater gegen ein Poenale von
2500 Mark gelöst.

Für das Stadttheater von Stras-
burg wurde an Stelle des zurück-
tretenden Intendanten Maximilian
Wilhelmi unter fünfundsechzig Be-
werbern der Theaterdirektor Otto
gewählt, der früher das Stadt-
theater von Grefeld, dann zehn
Jahre lang das Stadttheater von
Kiel geleitet und zuletzt in Wies-
baden gelebt hat.

Die Leitung des Stadttheaters
von Tepliz wurde zum ersten
Oktober 1913 auf drei Jahre dem
Direktor des Stadttheaters von
Magenfurt Karl Richter zuge-
sprochen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manu-
skripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Albborg & Sontsch, G. m. b. H., Berlin S. 14 Alte Jakobstraße 64 a.

Zeitungsausschnitte

liefert im Original über jedes Gebiet für Gelehrte, Künstler, Schriftsteller,
Fachzeitschriften, Finanziers, Grossindustrielle, Behörden etc. etc. das best-
organisierte Bureau sofort nach Erscheinen.

KLOSE & SEIDEL :: :: Bureau für :: ::

Prospekte gratis! BERLIN NO 43, Georgenkirchplatz 21 Erste Referenzen

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

6. März 1918

Nummer 10

Das Theatergeschäft / von Max Epstein Die ungeschriebenen Artikel

Diese ungeschriebenen Artikel sind nicht etwa die ewigen Grundrechte, die sich der Mensch im Notfall vom Himmel herunterholt, sondern es sind einige Aufsätze, die ich für die Schaubühne noch schreiben wollte und bereits angekündigt hatte. Es ist vielleicht lehrreich, zu erfahren, warum die Aufsätze ungeschrieben bleiben mußten.

•

Da sind zunächst einige Auslassungen über das Kino. Vor ungefähr zwei Jahren begann ich in diesen Blättern den Kampf. Damals stand ich ziemlich allein und man bestritt noch entschieden, daß die Lichtbild-Unternehmungen eine Gefahr für unser Theater bedeuteten. Nach einer Reihe von Aufsätzen wurde mir schließlich doch von verschiedenen Seiten beigegeben. Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller arbeitete sogar eine Denkschrift aus und bezog sich auf mich. Jetzt kann man kaum eine Zeitung oder Zeitschrift in die Hand nehmen, ohne Warnungen vor der Kino-Gefahr zu lesen. Man liest so viel Warnungen, daß ich die Lust, mitzuwarnen, verloren habe. In der letzten Zeit sind zudem zwei ausgezeichnete Zeitungs-Artikel über die Frage erschienen: im Berliner Tageblatt hat Professor von Lange den Unterschied zwischen Kunst und Kino klargemacht, und in der B. Z. am Mittag hat Hans Rejser dagegen gewettert, daß man deutschen Dichtern zumutet, ihre Kunst dem Film zu überliefern. Er hat mit Recht Gerhart Hauptmann aus der Umgebung der Film-Dramatiker freigemacht. Es wird sich wohl leider so verhalten, daß der größte deutsche Dichter lediglich die Idee eines Romans wegen des lockenden Angebots überlassen hat. Sicher ist, daß Hauptmann niemals für ein Film-Unternehmen schreiben, und daß er keines seiner Dramen dem Film ausliefern wird. Rejser's Ausführungen hat Hanns Heinz Ewers mit Gründen bekommen wollen. Seine Erwiderung ist das Rendenlahmste und

Unbeholfenste, was ich je gelesen habe. Man glaubt, einen seiner Romane vor sich zu haben. Jedenfalls kann man bei der Lektüre seines Aufsatzes das Grauen lernen. Gegenüber dem lieben Gott, den Krieger für sich in Anspruch genommen, verweist der Entdecker des Satanismus auf die berühmte falsche Uebersetzung Faustens, die sich auf die Vieldeutigkeit des Wortes „Logos“ im Evangelium Johannes bezieht. Was hat das mit dem Schöpferwort Gottes zu tun? Der Vergleich des Kinos mit der Pantomime hinkt ebenfalls auf beiden Seiten. Der Maunon-Dichter möge mir einmal die Pantomimen zeigen, die einen absoluten Kunstwert haben. Wir verübeln es keinem, der ganz offen sagt, er brauche Geld und wolle Geld verdienen und arbeite deshalb für das Kino. Wir protestieren nur immer wieder gegen die Vermischung von dramatischer Kunst und bewegter Photographie.

*

Daß die Licht-Bilder den Bühnen-Bildern erheblich geschadet haben, wird wohl kein vernünftiger Mensch mehr leugnen. Trotz allen ungünstigen Fundierungen hätten wir nicht eine so große Anzahl von Zusammenbrüchen in einem Jahr gehabt, wenn unser Theater höhere Einnahmen erzielen könnte. Auch der Fall Lothar wäre nicht mit so überraschender Plöcklichkeit hereingebrochen. Ueber ihn wollte ich noch ein zweites Wort sagen. Ich hatte auch begonnen, mir Material zusammenzustellen, das die von Lothar getätigten Verträge im einzelnen beleuchten sollte. Aus zwei Gründen unterließ ich es. Erstens ist Herr Lothar als Direktor schon beinahe vergessen. Es wird gewiß noch bis zur nächsten Saison dauern, ehe wir ihn wieder bei Premieren erblicken und sein sprudelndes Temperament bewundern werden. Dann aber haben mich eine Reihe von Leuten, die mir zuerst dienstfertig ihre authentischen Mitteilungen anboten, im Stich gelassen. Es ist erstaunlich, wie leicht viele Geldgeber ihren Ver lust verwinden, und wie schnell ihr Zorn verbraucht. Sie mögen wohl zum Teil gar nicht wünschen, daß man über Um-Fälle im Theaterleben allzuviel berichtet. Vielleicht sind sie kurz entschlossen zu einer andern Gründung geeilt und haben womöglich auch dort schon Gelder eingebüßt.

*

Man kann ja schließlich niemand einen Gefallen tun, den er gar nicht verlangt. Deshalb habe ich auch die geplante Serie über unsere Bühnen-Vertriebsanstalten nicht fortgesetzt. Die Vertriebsstelle des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller hatte mir ihr Material bereitwillig zur Verfügung gestellt, und ich habe es in der „Schaubühne“ verwerten können. Meine Anfragen an einige große Verlagsanstalten sind jedoch nicht auf fruchtbaren

Boden gefallen. Die Herren glaubten immer, daß sie Geheimnisse ihrer Autoren preisgeben sollten. Ich verstehe diesen Standpunkt nicht. Es kam mir ja für meine Darstellung gar nicht auf den einzelnen Verfasser an, sondern nur auf die Lage des Verlaßmarkts. Es sollte nicht mitgeteilt werden, wieviel Lantien Herr Gilbert und Herr Sudermann verdienen, sondern wie sich das Verlagsgeschäft in Berlin und in der Provinz entwickelt, und wie sich die Uunahmen und Ginnahmen auf die einzelnen dramatischen Kunstgattungen verteilen. Die gesammelten Spielpläne konnten davon kein richtiges Bild geben. Die großen Vertriebsfirmen jedoch wollen nichts sagen. Welchen Grund mögen sie wohl dabei haben? Mein alter Freund Wilhelm Marczag in Wien hat mir geschrieben, daß einige Leute der Meinung wären, ich arbeitete im Auftrag der Steuerbehörde und wollte dieser die Einnahmen der Herren Gliminski, Bloch und anderer verraten. Wenn ich das täte, würde ich wohl Zahlen, aber keinen Verstand verraten. Ich jedenfalls sehe, daß ich alle diese Herren falsch veranlagt habe.

An Hölderlin / von Arthur Silbergleit

Fürstlicher, zu uns verirrter Gniече,
 Kundiger des Lönens aller Dinge:
 Aus der zarten Blüte Deiner Psyche
 Tranken leichter Lenze Schmetterlinge.

Säulen, die Du einst vor Tempel stelltest,
 Ringen an, aus sich herauszuglühn,
 Als ob Du die Steine licht durchhelltest
 In den Frühlings- und Aurores Fröhen.

Epheuvoller, welchem ihre Sipe
 Gerne selbst die höchsten Götter gäben,
 Bruder milder Sonnen, wilder Blicke,
 Magier mit starken Zauberstäben:

Als Du alle Lebensmächte maßest
 An den Stäben und das Weiche, Scharfe
 Schiedest und den Unterschied vergaßest,
 Wurde heilig=heiter Deine Harfe.

Auf der Bühne eines Sonnenballes
 Wurdest Du ein leichtbeschwingter Tänzer,
 Und Dein Lied ward zu des Sphärenschalles
 Traummusik ein göttlicher Ergänzer.

Ariadne auf Naxos

Die Dichtung

Von einem Zwitterwerk, dessen stärkern Teil man um jeden Preis der Opernbühne retten sollte, kommt auf mich leider der schwächere Teil. Es war Hofmannsthals schlechtester Einfall, die Schlagkraft einer bezaubernden Oper dadurch zu brechen, daß er uns vor ihrem Beginn zu ungeduldrigen Augenzeugen eines aussichtslosen Wiederbelebungsversuchs machte. Molières ‚Bourgeois gentilhomme‘ verdient die Ruhe seines Friedhofs. Als er vor sieben Jahren den Schluß eines Berliner Molière-Abends bildete, schrieb ich unter anderm: „Ich sehe ein, daß eine Comédie-ballet wie diese vermöge ihrer satirischen Elemente und ihres echten Zeitkolorits weit höher steht als etwa ‚Sganarelle‘, und bin auch gern bereit, Beziehungen zu unsrer, zu jeder Gegenwart zuzugeben: menschliche Torheit ist unvergänglich und im Grunde unveränderlich. Nur zu lachen vermag ich nicht. Die Nerven sind andre geworden, und damit die Mittel, mit denen auf diese Nerven gewirkt werden kann. Was einst fein war, erscheint heute unerträglich plump; was einst die Intellektuellen anregte, klingt heute unsagbar albern; was einst als Kühnheit, soziale oder aesthetische, erschreckte, ist heute imstande, uns einzubullen. Die Menschen sind für uns Hampelmänner, und was als Hampelmann, als stehende Komödienfigur Geltung hatte, ist verloren in einem Lande und in einer Zeit, wo diese Tradition wehenlos ist. So gibt es für den Regisseur nur zwei Möglichkeiten, uns die Welt Sganarelles und Jourdain's nahe oder wenigstens näher zu bringen: eine verwegene witzige Stilisierung mit historischen Ambitionen oder eine zeitlos humorhafte Vermenschlichung.“ Für den Regisseur, der Reinhardt heißen müßte. Für den Bearbeiter Hofmannsthal aber wäre es darauf angekommen, nicht bloß die Liebesgeschichten von Jourdain's Tochter und seiner Dienerin ganz zu beseitigen und zehn behagliche Dialogzeilen Molières auf einen prachtvoll prägnanten Satz zu bringen, sondern irgendwie einen mehr als äußerlichen Zusammenhang zwischen der alten Komödie und seinem neuen Operntext herzustellen. Schon Molières Stück fällt in zwei Hälften aus einander, so glatt, daß die Comédie an einem Abend die ersten drei Akte und an einem andern das Ballett, die *cérémonie turque*, mit all den Verzierungen gegeben

hat, die bei der Premiere den Sonnenkönig reizen sollten. Hofmannsthal hatte zu verhindern, daß man Vorspiel und Spiel einzeln zu sehen begehrte. Nichts begehrt man heftiger.

Hofmannsthals Absicht ist deutlich — nämlich: Zeiten und Kunstgattungen und Stile und menschliche Naturelle zu kontrastieren und durcheinanderzuschütteln, bis aus ihrer Verschiedenheit und Gemeinsamkeit ein Abbild des Lebens und ein Lobgesang auf die verwandelnde, verjüngende, unerschöpfliche, göttliche, niemals ewige und gerade darum ewige Liebe entsteht. Die Ariadne der Mythologie, die ihren Theseus bei ihrem Bacchus vergessen wird; die Dorimene des Molière, die sich als Witwe dem Dorantes ergibt; die Zerbinetta Hofmannsthals, die keinem gerne Nein sagt: durch die Jahrhunderte und Jahrtausende ändert sich weder die Welt noch das Weib, das nichts will als den Mann und ruhig den Wunsch haben kann, aus Liebe zu sterben, weil sie ja doch leben bleibt, um den Nächsten zu lieben. Dies ist ein Ding, das keiner voll ausfinnt und viel zu grauenvoll, als daß man klage, aber auch viel zu lustig, als daß man nicht lache; und so soll man auf das Getriebe mit einer schwermütigen Heiterkeit blicken, zu der Hofmannsthal die Elemente zu liefern glaubt. Er hat sich selten so geirrt. Der Wortkünstler Hofmannsthal, dem es gegeben war, mit einem Satz eine Stimmung und erst recht eine unprimitive, farbig schillernde, vieldeutige Stimmung anzuschlagen, ist in der 'Ariadne auf Naxos' ein Worte-Künstler, der mich an wenigen Stellen hinreißt, mitzufühlen Lust und Qual, an keiner aber, eben jene schwermütige Heiterkeit zu empfinden. Hoffentlich wendet er nicht ein, daß es ihm genüge, wenn sein Text Herrn Strauß nicht die bezaubernde Wirkung verdorben habe, die ja auch ich verspürt haben wolle. Denn dann erwidere ich, daß er erstens schon im Buch des 'Rosenkavaliers', also bevor Strauß an die Arbeit ging, seine Intentionen erreicht hat; und daß zweitens Straußens zwar eine bezaubernde, aber durchaus nicht die Art von Wirkung geglückt ist, die Hofmannsthal vorgezeichnet zu haben scheint. Im Gegensatz zu den untragischen und unkomischen Partien der Dichtung hat die Musik ihre tragischen und ihre komischen Partien, diese so schön wie jene. Den schmerzlich-spöttischen, den grotesk-rührenden Zusammenklang habe ich nicht gehört. Daß man ihn überhaupt erwartet, verschuldet nicht so sehr der Text der Oper für sich wie die anspruchsvolle Anlage dieses besondern Exemplars

von einem Gesamtkunstwerk. Ohne das Vorspiel, das ja keineswegs bloß Vorspiel, sondern gleichberechtigt sein will und gleich lang ist, wird man sich ganz anders auf die Oper einstellen. Darum, meine ich, sollte alles aufgeboten werden, um die Oper zu isolieren. Vielleicht könnte irgend ein Prolog oder eine kurze Szene das Verständnis genügend fördern. Ohne Opfer wird es selbstverständlich nicht abgehen. Man wird auf Straußens Musik zu Molière verzichten müssen, um Straußens Musik zu Hofmannsthals doppelt zu genießen, nämlich unverwirrt von den Präventionen des zeitgenössischen und unermüdet von der Lebenslosigkeit des verstorbenen Dichters. In Berlin wird dieses Opfer am leichtesten fallen. Denn hier ist die Komödie vor der Oper nur gerade zulänglich inszeniert und wird so schwingelos und ledern gespielt, daß selbst Vollmer von der allgemeinen Humorlosigkeit gelähmt wird, und daß ich Mühe hätte, mich näher darauf einzulassen.

Die Musik / von Fritz Jacobsohn

Straußens Musik für sich, in aller Gegenjählichkeit der Stile, ist geglückt, ist wundervoll erhebend geglückt. Strauß ist hier das Genie, das getrennte Welten verbindet, philiströse Einwände bedmesserischer Arroganz ad absurdum führt und, ohne mit der Wimper zu zucken, in traumwandlenischer Sicherheit Brücken über Abgründe schlägt, die scheinbar unüberbrückbar waren. Tragik und Heiterkeit drängen zu einander und stoßen sich wieder ab. Bis zu dem ekstatischen Höhepunkt voller Wärme und Brunn — da aus dem kleinen Kammer-Orchester von sechsunddreißig Mann eine brausende Orgel überirdischer Schönheit wird, da Blätter, Blüten und Blumen hervorquellen und hochsprießen, wie ein großes, erhabenes Wunder.

Die Gliederung dieser feinsten und vornehmsten Partitur, die Strauß bis jetzt geschaffen hat, ist von der einfachen Uebersichtlichkeit einer Nummern-Oper im alten Stil. Sieht man von den Kleinern Stücken ab, die in Molière-Hofmannsthals Komödie eingefügt sind (unter ihnen ist besonders das As-Dur-Vorspiel mit seiner wiegenden und fragenden Grazie und einem schwärmerischen Seitenthema, sowie die elegante Dinermusik mit ihren Humorhaftigkeiten und dem Presto-Walzer am Ende bemerkenswert), so besteht das Werk aus sechs in sich abgeschlossenen Musikstücken, zu denen noch einige kurze Ensembles kommen. Und die beiden hauptsächlichsten Stilarten, die sich gegenüberstehen, verteilen sich gleichmäßig: drei Stücke gehören

ihrer Herkunft nach der Opera seria an, (der große Monolog Ariadnens, die Ankunft des Bacchus sowie das Schluß-Duett) und drei Stücke sind im Stil der Opera buffa geschrieben (das Quartett: 'Die Dame gibt mit trübem Sinn . . .'; die große Koloratur-Arie der Zerbinetta und das Quintett: 'Eine Störnißche zu trösten, laßt das peinliche Geschäft'). Strauß zeigt hier also einen Januskopf, und schwer ist es, zu entscheiden, ob er von der pathetischen oder von der heitern Seite schöner anzusehen ist.

Der Pathetiker Strauß spricht hier eine Sprache, die wirklich unserer Vorstellung von der 'Einfachheit des großen Stils' nahe kommt. Er bleibt immer, besonders in der Instrumentierung, ein Individualist von unverkennbarer Physiognomie. Aber er steht doch auch auf dem Boden klassischer Ueberlieferung. Er kehrt zum reinen Dreiklang zurück und behandelt die Affekte, tiefen Schmerz und hohe Freude, mit den Mitteln, die uns aus der alten Musik geläufig sind. Ariadnes Verzweiflung, ihre bange, edle Todesahnung, ihre schwärmerische Hingabe an das erwünschte Geschick finden in dem ersten Monolog den mild-verklärten Ausdruck einer unrealen, überirdischen Schönheit. In diesem homophon gestalteten Satz lebt das archaische Prinzip der Monodie des begleiteten Sologesanges, wieder auf. Ein einfaches Quart-Motiv gibt den Grundton für die Ankunft des Bacchus an, und, trotz allen harmonischen Feinessen und aller unerhörten Kühnheit, herrscht weiterhin der reine Dreiklang in Tremolo- und Arpeggienform. Dann vollzieht sich das Wunder des großen Schlußduetts. Dieser ganze Schluß ist von atemberaubendem Drängen und Ziehen erfüllt. Er ist eine einzige schmerzvoll-süße Steigerung, in die alle Hauptthemen unaufdringlich verwebt sind, umrauscht von den Quart- und Terzengängen der Tasten-Instrumente und den Arpeggien der Harfe.

Nicht minder meisterhaft, nur in ganz andrer Art, zeigt sich der Buffo-Teil. Zwei so divergierende Stile gleichmäßig vollendet zu beherrschen und überzeugend darzustellen: hier ist es geleistet. Strauß steht den Dingen mit genialer Naivität gegenüber, und sein Raffinement ist nichts weiter als die mühevolle Handhabung seines verblüffenden technischen Rüstzeugs. In den beiden Buffo-Ensembles, besonders aber in der Zerbinetta-Arie, springt er mit der menschlichen Stimme herum, als wäre sie ein Instrument. Die melodische Erfindung ist schwach und weder von Anflängen noch von Struppellofigkeit in der Auswahl des Themenmaterials frei. Es herrscht aber eine überprudelnde, eine ausgelassene-parodistische Heiterkeit in diesen

Stücken, eine Kunst des Aufbaus und der Verarbeitung, daß jeder Einwand hinfällig wird. Die große Koloratur-Arie übertrifft alles andre. In ihr spukt — von dem dramatischen Einleitungsrezitativ an, über das volkstümliche Dreiviertel-Thema, das mozartische Sechszettel-Thema und das operettenhaft feste Rondo-Thema hinweg, bis zu den überladenen Koloratur-Ausschweifungen — ein ganzes Jahrhundert Musikgeschichte. Die Kunst an sich, als Selbstzweck, die reine Freude am Singen und Spielen, feiert hier ihre Orgien.

. . . Im kleinern Hause der berliner Hoftheater hielt man die Szenerie im Stile Molières und verzichtete von vornherein auf die mystische Wirkung, die Reinhardt in Stuttgart auf seine besondere Weise erzielte. In Berlin werden die Vorschriften des Textbuchs streng befolgt. Hier kommt der Liebesgott nicht von irgendwoher, hier versinkt nicht die Welt unter den Füßen der beiden Liebenden. Der Maschinenmeister erfüllt mit Pantherwagen und schwebender Blumwolke getreulich seine Aufgabe. Es könnte, selbst wenn es nicht so gut gemacht würde wie hier, kaum stören, denn die Musik sorgt dafür, daß um uns selbst die Welt versinkt. Der orchestrale Teil unter Leo Blech erfährt eine Wiedergabe, die so flug durchdacht und durchgearbeitet ist, daß etwas mehr Beflügelung und Beschwingtheit, etwas mehr Leichtigkeit (die As-dur-Einleitung und die Dinermusik vertragen ein schnelleres Tempo) vielleicht wirklich die andern Vorzüge beeinträchtigen würde. Gedenken wir dankbar des stuttgarter Orchesters unter Straußens Leitung, und freuen wir uns, daß wir einen Künstler wie Blech an der Spitze unsres wunderbaren berliner Orchesters haben. Der vokale Teil wird unübertrefflich ausgeführt. Die Hafgren-Waag, mit ihrer seltenen Stimme und ihrer reifen Gesangkunst, statuarisch, aber nicht kalt in der Darstellung, ist uns mit ihrer Ariadne näher gekommen als je zuvor. Hermine Bosetti gelang es, die schwierige Partie der Zerbinetta, die schwierigste der gesamten Literatur, nicht bloß vollständig zu bewältigen, sondern auch ein reizvolles weibliches Wesen voll Grazie und Liebenswürdigkeit auf die Bühne zu stellen. Jadowker war wieder der objektiv-kühle, durch den Gesang aber, trotz einer Indisposition, überzeugende Bacchus. Die Damen Andrejewa-Eklondz, Arndt-Ober und Gaston sangen ihre Ensembles mit vollendeter Reinheit, und das Buffo-Quartett Hoffmann, Sommer, Wang und Henke, mit Hoffmann als Stimmgewaltigen an der Spitze, traf überall den rechten Ton. Wenn diese Besetzung zu erhalten wäre, müßte Straußens Werk für sich gegen alle Hindernisse bei uns durchzusetzen sein.

Dramaturgische Hoffnungen / von Julius Bab

Zu denen, in welchen alles Hoffnungsvolle der Wedekindschen Tradition auflebt, gehört auch der Hans W. Fischer, von dessen Erstlingsdrama hier ausführlich die Rede war. In seinem „Flieger“ ist freilich nichts von dem ihrischen Tiefgang, der in Wedekinds Erstlingen zuweilen erschütterte. Aber für den Dramatiker ist es eine kaum geringere Mitgift, daß dieser erste Wurf von einer Geistigkeit, von einem Gefühl für den übersinnlichen Schaffensdrang des starken Menschen zeugt, wie er in keinem Werke Wedekinds je gewohnt hat. Das Erotische wird hier als Akzidenz, nicht als Substanz eines vollgefaßten Lebens sichtbar. Brutalität ist nicht Laune und nervöser Ingrim, sondern das notwendige Uebermaß junger geistiger Empörung. Auch wer die wundervoll schweren Berge dieses Dichters nicht kennt, wird fühlen, daß hier ein stolzer Geist unter den zornigen Sternen wandelnd an der „Kette“ seiner Naturgebundenheit rüttelt. Auch wer Fischers philosophische Farsen vom „Dreißigjährigen“ nicht gelesen hat, wird spüren, daß sich hier ein Mann aufrichtet als wollender Diener der Notwendigkeit, um sein Werk zu tragen, zu schaffen.

•

Jünger, unreifer, unsicherer, aber mit dem energisch wilden Umhertasten einer echten Jugendkraft vielleicht noch hoffnungsvoller ist ein Werk, das mir eben im Manuskript vorgelegen hat: „Der Rastaquär“ von R. John von Gorsleben. Der Stoff erinnert an den Dichter des Marquis von Keith, und nicht nur der Stoff. Die Art, wie die skrupellose Vitalität einer Abenteurernatur über Menschen und Dinge hinwegvoltigiert, ist wedekindisch genug. Dabei ein Temperament, das wirklich keine Konsequenzen scheut, eine Theaterfaust, die sich nicht mit Kleinigkeiten abgibt und in drei Akten drei Leichen hinschmettert, und eine Intelligenz, die im Dialog gefährlich geschliffene Messerspitzen wider einander funkeln läßt. Nur ist der Autor irgendwie für seinen Stoff noch zu jung. Er setzt sich mit seinem Abenteurer zu direkt in Verbindung, und macht in einigen Momenten aus diesem reinen Verbrechergenie einen sentimentalen Literaten, der nur Stoff und Freiheit für „künftige Werke“ will. Damit verliert die Gestalt aber nicht nur aesthetisch, sondern, wie mir scheint, sogar ethisch. Solch ein Mensch kann, ohne uns zu verletzen, alles tun, was er „muß“ — und das halb Unfreiwillige, quasi Schuldlose seiner schlimmsten Taten hat Gorsleben in entscheidenden Momenten sogar ausgezeichnet fühlbar gemacht. Aber sobald er einen

(übrigens herzlich unklaren) Zweck hat, sobald er sich annagt, den Wert seines Lebens und des Lebens anderer bewußt abzuschätzen, scheint er mir einfach ein unverschämter Schurke. Von diesem sentimentalischen Zug des jungen Autors stammt denn auch das in Anfängerarbeiten übliche Uebermaß prinzipieller Diskussionen, das mächtige Striche für den Dialog nötig machen würde. Aber wie stark dabei die sinnliche Kraft des Autors, die rhythmisch gestaltende mehr als intellektuelle Kraft seiner Worte bleibt, dafür ein Beispiel. In diesem Stück gibt es (in der gleichgewachsenen Gefährtin des Abenteurers) eine Frau, die Zoten reißt. Wenn der Autor hier irgendwie am Stoff hängen bliebe, so müßte dies nach wohl allgemeiner Erfahrung das Ekelhafteste sein, was es überhaupt gibt. Die ganze Zeichnung der Figur hat aber eine so wilde Energie, ihre Reden haben ein so besinnungsloses Tempo, daß die Frau nirgends peinlich, sondern durchaus jenseits von Unangenehm und Uebel 'lebendig' wirkt. Hier ist Hoffnung, weil Jugend, Anspruch, Chaos.

*

Aber was will die Tollheit, die hier in der immerhin literarisch reglementierten Form der Groteske auftritt, gegen den wahrhaft heiligen Wahnsinn, das jugendlich glühende Chaos bejagen, das sich in dem Werk von Reinhard Sorge empormüht: 'Der Bettler, Eine dramatische Sendung' (bei E. Fischer). Es gehörte der Blick, der Mut, die Unabhängigkeit eines Preisrichters wie Richard Dehmel dazu, um ein Werk wie dieses zu krönen (geschehen in der Kleiststiftung). Denn wohl nie hat ein Erstlingswerk eine so dichte Mischung des völlig Dilettantischen mit dem schöpferisch Hinreißenden dargestellt, wie dieser Bettler'. Das Motiv, sozusagen, ist jenes allerkindlichste, das dem Dramatungen von Bragis als Tor zur Hölle des tiefsten Dilettantismus bekannt ist: der Dichter, der Stücke schreibt und sie nicht anbringen kann, ist selber der Held! ein Auf-dem-Fleck-treten-des-Pegajus, bei dem bestenfalls ein Iyrischer Funke geschlagen, aber niemals eine dramatische Bewegung erreicht werden kann. Und solch unausgereifte, längst nicht zu sinnbildlicher Tragkraft erstarrte Aktualität, solche höchst subjektiven Dilettantismen gibt es auch in den Details dieses Stücks genug. Aber plötzlich weht ein Vorhang auf, und ein schwappendes Literaturcafé an einem Premierenabend liegt da, wie ein gespenstisches Herrbild der verdorrenden Menschheit; ein anderer Vorhang fliegt, und im Licht eines Scheinwerfers kreisen eine Schar Dinnen und Liebhaber um einander und — das wird nicht nur als Bühnenanmerkung gesagt, sondern in den Textworten gestaltet — „die Gruppe wird zum Schluß Monument“. Und plötzlich türmt sich im zweiten und

dritten Akt ein Familiendrama mit einem wahnfinnigen Vater, einer leidenden Mutter und einem Sohn, der beide durch Gift erlöst — von der spukhaften Gewalt Strindberg'scher Szenen, aber von einer Menschlichkeit, die über alles Grauen hinaus ein unaussprechliches Evangelium von Liebe leuchten und läuten läßt. Wie der breite Naturalismus dieser Prosa unvermittelt und doch vollkommen organisch in nie konventionelle, üppig donnernde Verse übergeht, das zeigt vielleicht am besten die Tiefe dieses mit allem Stoff beladenen und doch vom reinen Geist geführten Menschen.

Und daß hier einer nicht nur zur Dichtung, sondern auch zum Theater gerufen ist, das beweist der geniale Griff, womit dieser chaotische Erstling sogleich theatertechnisches Neuland entdeckt: die Scheinwerferstreifen, die im dunklen Bühnenraum irgend eine Gruppe auftauchen und verschwinden lassen — wie der immer vorhandene Staub für unser Auge nur im Sonnenstrahl tanzt — sie sind rein praktisch eine wundervolle Idee, und geben dichterisch den Rahmen für jene spukhaften Ensembleszenen Reinhard Sorges, die an die Visionen von Edvard Munch mit ihren grauig transparenten Gestalten erinnern. Trotzdem scheint es mir eine durchaus nicht förderungswerte, eine recht jüdische Idee, dies Stück zu spielen, und seine nur im Buche scheidbare Mischung von kindischem Dilettantismus und genialer Künstlerkraft dem billigen und ganz sichern Hohn der Premierenmenge preiszugeben. Auch von dem herrlichsten Baum soll man kein unreifes Obst essen. Und in diesem Stück ist noch gar nichts Erfüllung, wenn es auch das vielleicht größte Versprechen ist, das uns seit einem Vierteljahrhundert irgend ein dramatisches Talent in Deutschland gegeben hat.

Wie hier ein wahnfinniger Alter gezeichnet ist, der mit der Trommel durchs Haus rennend den Teufel verjagt, ungeheure Pläne von Marsmaschinen zeichnet und (als der Sohn schon das Gift für ihn einrührt) einen kleinen Vogel ersticht, um rote Tusche für seine Zeichnungen zu haben — und wie diese wüste Wirklichkeit immer wieder von diesen Visionen geteilt wird, in der hohe Gestalten rein geistigen Klanges schreiben: das verrät mehr als Talent, das ist Genie. Reinhard Sorge steht in der Welt mit den Ohren des Geweihten, dem das große Geheimnis redet. Und er spricht zu allen Dingen mit Wahrheit:

Ich höre euch ganz. Ihr seid die Sterne und Stimmen,
Mit denen ich immer lebe. Eure Zeichen
Habt ihr in mich gemeißelt, diese Zeichen
Neben nun immer zu mir. Wenn ihr sprecht,
Wird alles Ewigkeit und schöner Trost.

Regiehilfsbücher / von Herbert Ihering

Es ist merkwürdig, daß Theaterleute, die sich schriftlich über ihre Pläne äußern, langweiliger als der ledernste Wissenschaftler werden. In der Sucht, ja alles zu motivieren und zu fundieren, werden sie umständlich, schwerfällig und pedantisch. Ihre Meinung ist: wenn sie nicht vollständig sind, glaubt man ihnen nicht. Und nun packen sie ihre ganze historische und künstlerische Bildung aus. Mit Stolz weisen sie auf die neben einander gestellten Schachteln und rufen: „Nun sage noch jemand, daß wir Phantasie, Einfälle und Launen haben. Kenntnisse haben wir!“

Und weiß Gott, die haben sie. Der Verein künstlerischer Bühnenvorstände gibt Handbücher der Regie heraus. Der erste Band ist (im Deutschen Verlagshaus Vita) erschienen: *Macbeth*, Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels von Karl Birk. Da die Absicht war, dem Regisseur die Vorstudien zu erleichtern, ihm Material und Anregung zu geben, wurden Barrikaden aus dem Gerümpel mannigfacher Bühnenbearbeitungen zusammengetragen. Auf ihnen soll der Provinzregisseur einsam und verlassen die Fahne seines Geistes aufpflanzen. Wenn er nur hinaufkommt! Ich fürchte, er stolpert über den holprigen, wurzelverschlungenen Text, dringt zu dem beigegebenen Ubersichtsplan gar nicht durch, versucht das, was er über Textregie, Besetzung, Gestaltung des Bühnenbildes und Kostüme gelesen hat, zu verwirklichen, kommt sich hochmodern vor und macht doch den alten Kitsch. Schon sein Führer Karl Birk bändigt nur mit Mühe sein blumiges Gemüt. Sein Text verschmäh't die alte Stadttheaterweise ebenso, wie er sie hüllenlos zugibt. Es wird zwar gesagt: „Seinen jüngern, wenig charakterisierten Bruder Donalbain, sowie Banquos Sohn Fleance mit Damen zu besetzen, wie es mitunter geschieht, ist eine Geschmacklosigkeit, die an die Operette erinnert.“ Aber was bedeutet das, wenn es später heißt: „*Macbeth* und seine Gemahlin verlangen schauspielerische Persönlichkeiten, die uns in Seelen schauen, die einen Charakter vor uns werden lassen, sodaß wir vor ihrem Handeln schauernd erbeben und ihrer Seelen Qualen mit ihnen fühlen.“ Oder wenn zitiert wird, daß *Dechselhäuser* von der *Rady Macbeth* edle, vornehme Haltung, große, einfache Bewegungen und ein wohlklingendes Organ verlangt. Was soll der Provinzregisseur damit anfangen? Das haben seine Damen auch! Und gerade das soll ihnen doch ausgetrieben werden! Der novellistisch-blütenreiche, unsachliche Stil ist dazu da, die Unoriginalität nicht zuzugeben, sondern zu umschreiben. Dies Buch ist eine Gefahr: der gewohnheitsmäßige

Schlendrian wird mit revolutionärer Geste beglaubigt und mit wissenschaftlicher Stirn fundiert. Die Unsolidität wird solide gemacht.

Es werden, allerdings in bescheidenem Maße, Szenenzusammenziehungen geraten. Wozu? Man streiche mehr, lasse jeder Szene ihre Lust und verwische nicht Kontraste, indem man gegeneinander abgeschlossene Auftritte ineinanderschleift. Die Verwandlungen — zumal im ‚Macbeth‘ — sind auch in der Provinz bei vereinfachter Dekoration zu bewältigen. Und schließlich ist es immer besser, radikal zu sein, als von vornherein nachzugeben. Der ausführende Regisseur macht schon selbst keine Kompromisse.

Ganz schlecht ist das Kapitel über die Gestaltung des Bühnenbildes. Im Anfang scheint es, als ob Birk sich für eine monumentale Dekoration entschiede. Die Ausführung der Szenen aber, besonders der freien, ist so, daß man sich den flittrigsten Stadttheaterplunder vorstellen muß. Und eine Zimmerdekoration soll „freundlich und traut“ sein. Hat man schon jemals in der Provinz eine Dekoration nicht traut gesehen? Der geschmacklose Regisseur kann nach diesem Buche alles tun, was er irgendwie tut, und sich doch reformatorisch aufblähen.

Handbücher der Regie müssen schon in der Anlage anders sein. Der Text, knapp, sachlich, präzise, hat nur als eindeutige Erklärung und Hinleitung zu ausgeführten Skizzen und Entwürfen zu gelten. Die Szenerie muß nicht beschrieben — sie muß gezeichnet werden. Im Grundriß, damit der Regisseur Raumgefühl bekommt, im Farb- und Aufbau, damit er ihre Wirkung und Konzentration kennen lernt. Wenn dann noch Kostümskizzen und Stellungen beigegeben werden, ist die Anregung zum mindesten unmißverständlich und überzeugender als alles Gerede.

Eine Frage für sich ist die Ausarbeitung der Rollen. Im Prinzip ist es ein Unding, ein Regiebuch mit vorgezeichneten Gebärden und Tonsfällen herauszugeben, ohne mit bestimmten Schauspielern rechnen zu können. Vielleicht wäre eine Ausnahme aber doch nicht unnütz, weil der Regisseur, der im allgemeinen nichts anderes ist als ein Aufsichtsrat und Inspizient, auf Möglichkeiten gestoßen wird, die er nicht geahnt hat. Nur muß schärfer charakterisiert werden, als es Alfred Walter-Gorst und Wilhelm Fabian gegeben ist, die in einem Anhang des Birkischen Buches die Szenen durchgearbeitet haben. „Höhnisch“, „grimmiges Behagen“, „wilder Triumph“ genügt nicht. Das ist prägnanter zu fassen. Außerdem geben sie den Text in einer eigenen Uebersetzung, die unruhig und dilettantisch ist. Sie berauben die Verse ihrer schönsten Bilder und erniedrigen sie zu Stichworten für Dampf- und Windmaschinen.

„Ein Tröpfchen Gift, aus Dunst gebraut,
das fang ich, (Gebärde des Auffangens)

eh es niedertaut:

Es soll, verdampft in Zauberfesseln,

(schleudert den Gifftropfen mit heftiger Gebärde in den Kessel.
Starkes Wischen. Dampfbildung)

der Hölle Geisterschar entfesseln.

Das wurde aus:

„Es hanget an des Mondes Rande

Ein Tropfen, schwer, von Dunst geschwellt,

Den haſch ich, eh er niederfällt". . . "

Ich zitiere aus der Uebersetzung von Bürger, die an andern Stellen noch glücklicher ist. Sie sollte an allen Bühnen für die von Shakespearre herrührenden Szenen eingeführt werden. Sie allein hat die spukhafte Wortphantasie. Da „trom—trom—trommelt“ es, da heißt es:

„Trippelt, trappelt Tritt und Trott

Kund um unsern Zauberpott“,

Da „quappelt“ es, da „krah die Krah am Raje“, da findet man sich im „Schlieferschlacker“ und „Schlackerwind“.

Solche Worte möglich zu machen, indem man sie durch Gebärden verstärkt, ist eine größere Aufgabe, als Gebärden möglich zu machen, indem man sie von Worten befreit. Den festgelegten Text nimmisch auszudeuten, um Situationen zu schaffen, ist etwas Höheres, als ihn zu ändern, um ihn ausdeuten zu können. Das tut Eugen Skilian. Er hat bei Reclam eine Bearbeitung des „Don Carlos“ herausgegeben, die, um greifbarere Zusammenhänge herzustellen, Fesseln früherer Entwürfe in den endgültigen Text hineinschleift. Skilian kann sich den außerordentlich suggestiven Anfang: „Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende . . .“ nicht anders vorstellen, als daß Carlos mit Domingo im vertraulichen Gespräch auf und abwandelt. Weil das aber unnatürlich ist, schleppt er eine andre Fassung herbei, läßt Carlos vor Domingo unwillig auffahren und rufen: „Der Erzspion verfolgt mich überall wie die Gerichte Gottes.“ Herr Skilian ist also nicht im Stande, aus den bekannten Worten, die man einfach nicht ändern darf, eine ähnliche Situation zu lesen, und sie von Domingo, der Carlos in einiger Entfernung folgt, als lauernde Gesprächsanknüpfung sprechen lassen. Herr Skilian beweist durch geringfügige Striche, daß er von Reaktion und Kontrasten keine Ahnung hat. Er streicht, daß die Antworten äußerlich aufeinanderpassen, die psychologischen Linien aber verwischt werden. Er weiß nicht, wann ein Vers eine Ablenkung, eine Verlegenheitswendung, ein Zurückgehen bedeutet. Wenn nur der Sinn stimmt! Skilian vermehrt das Anekdotesische (Posa muß von

London erzählen), er bevorzugt pointierte Aussprüche (Domingo fällt eine Sentenz über Wunder). Um dies zu ermöglichen, muß der König seine Worte: „Was damals Wunder gewesen, ist es jetzt nicht mehr? . . . Wäre das Komplott schon damals reif gewesen — ja dann war der Heilige um seinen Ruhm“ unterbrechen mit der die seelische Situation aufhebenden Platttheit: „. . . gibt es Wunder? Ich falle ab von Eurem Glauben, wenn Ihr es verneint.“ Die ganze König-Domingo-Alba-Szene ist einer Neußerlichkeit zuliebe entstellt. Damit der König Alba nicht herbeizuläuten hat, um: „Toledo, Ihr seid ein Mann . . .“ jagen zu können, muß Alba auf der Bühne bleiben. So wird dem Auftritt jede Schärfe und Spitze genommen. Domingo sagt nun nicht mehr scheinheilig beim Auftritt: „Wie froh erstaun' ich, Eure Majestät so ruhig, so gefaßt zu seh'n“, sondern der König sagt matt: „Ich ließ Euch rufen . . .“ Für Wahrscheinlichkeit ist Herr Kilian überhaupt. Wie darf Alba, nachdem Carlos vergeblich um Flandern gebeten hat, unaufgefordert wieder eintreten! Also schließt Carlos die Szene nicht psychologisch mit: „Mein Geschäft ist aus“, sondern theatralisch reißerhaft, Alba die Türe einrennend, mit: „Triumph, Toledo, der Monarch ist Ihre“. Den außerordentlich guten, knappen Anfang dieses Aktes: „Den Vortritt hat das Königreich“ findet Herr Kilian zu nichts sagend, also noch einige Verse und eine Pantomime vangeschickt, damit die Worte von der bebenden Grandezza, die Zeuge des Gehörs war, erklärlich sind. Als ob man der Mönche jünderbleiche Zunft nicht auch bei sich öffnender Türe in Gängen und Galerien sehen könnte! Daß Herr Kilian für die Atmosphäre einer Szene kein Organ hat, ist selbstverständlich. Er kann Domingo-Alba-Auftritte ruhig ins Zimmer der Eboli kommandieren. Denn daß die Boudoir-Sinnlichkeit des Eboli-Gemachs nicht durch Staatsaktionen aufgelöst werden darf, weiß er ja nicht. Aber genug. Diese nüchterne, philiströse Schusterei ist Beweis für einen Verstand, der äußere Zusammenhänge über innere Kontraste stellt. Kilian ist rationalistisch für Logik und Sinn. Alles muß aufgehen. Reste werden nicht geduldet. Kilian gerät in die Nachbarschaft jenes Barnan, dem der abrupte Monolog-Anfang Richards des Dritten, der mit Raubtier-Franke die ganze Handlung zusammenreißt, als Exposition nicht genügte, und der ihm deswegen die letzte Szene Heinrichs des Sechsten voranstellte. Und diese Leute oder ihre Anhänger spielen ihre Pietät gegen Reinhardts Selbstherrlichkeit aus! Sie, die den Text auf den Kopf stellen müssen, um fremische Deutungen zu erzwingen, gegen ihn, dem aus dem unveränderten Text fremische Visionen entgegenwachsen.

Berliner Cabarets / von Kurt Tucholsky

Am Klavier: Rudolf Nelson. Die wippenden, gleitenden, koketten Refrains dieser Lieder „perlen“ über die Tasten, kaum bewegen sich seine Finger, aber da, wo der Stehreim einzusetzen hat (Ritardando . . . im Druck steht eine Fermate), fühlt man seine Freude an dem Schläger, an seinem gefälligen leichten Rhythmus. Er sitzt am Klavier, und man begreift die Bedeutung und die Wichtigkeit eines Chanson-Refrains. Oben auf dem Podium: die Erholz. Sie ist eine der vier Leute in den Berliner Cabarets, die, losgelöst aus dem üblen Rahmen ihrer Tätigkeit, schon etwas wert sind. Die „Heunheit“ einer Portierstochter, die in Berlin die Aufgabe hat, mondaines Leben zu markieren, die kalte Gelassenheit eben derselben einem nicht zahlenden Freier gegenüber und das ganze schnoddrige Hin und Her einer Nachtunterhaltung — das wird leise und gut angedeutet (nicht durchgeführt, nicht gesteigert, nicht zur monierenden Parikatur gestaltet).

Oder oben auf dem Podium: ein kleiner schwarzer Kerl mit kirchrot geschminkten Lippen, behend wie eine Tänzerin und kokett wie ein Stieglitz. Aber dieses gleich-geschlechtliche Konfektionslaster ist auf Deutsch unerträglich: was Badasz einmal in einer Nummer der Assiette au beurre („Les petit jeunes hommes“) gab, biegsame romanische Kerlchen, bei denen Begriffe wie Sünde, Perverstität und Abkehr vom Philistertum nicht existieren, weil sie abstrakt kokottenhafte Schweinchen sind — das ginge noch allenfalls. Aber dieser hier . . . Gewiß, er macht seine Sache recht gut, er legt so einen Refrain punktiert, zierlich, picciolato hin, trällert einen Tanz, und es gibt auch Momente, in denen er ein Aufstöhnen witzig parodiert (wenn er das Wort „Parfüm“ von sich gibt, so feiert er Orgien) — aber ist er von der Bühne herunter, so bleibt eine leicht schmalzige Empfindung zurück, irgend etwas Uebles, etwas Steckengebliebenes, nicht ganz Vollendetes. Franz Blei bei Gelegenheit Urbrey Beardsleys: „Da wird die Sünde schön und eine Tugend, weil sie groß und herrschend ist, da wird die kleine Sünde, die sich mit der kleinen Tugend um den Vorrang in einem Individuum streitet, zur widerlichen Häßlichkeit.“

Das sind so Einige. Der Rest schiebt sich halb begabt, lärmend, zum Teil humoristisch, aber jeder Idee und Persönlichkeit bar, über die Bretter. Keiner, der nicht vor dem Publikum kriecht, keine Direktion, die es nicht als ihre Aufgabe erachtet, die Bauschieber und die beurlaubten Unteroffiziere durch Boten zu einer Steigerung des Sektkonsums zu reizen. Boten . . . das

ist so eine Sache bei uns: wir hören da auf, wo der Franzose anfängt. Analysiert man diese Cabarettlieder, so ergibt sich als Fazit die Konstatierung der Existenz des außerehelichen Geschlechtsverkehrs. Ein Eingehen auf diese witzigen Probleme da, auf die Feinde Mann und Frau und Weib und Weib, das gibt es nicht — „und was dann weiter geschah . . .“. Der Vortragende zwinkert, das Publikum versteht und brüllt und bereitet sich würdig vor . . . mehr nicht.

*

Die Waldoff. Wenn sie nicht da wird, die Vollendung des Berliner Gamins, des Schusterjungen, der über blasierte Ladjünglingslebemänner sich jetzt in die jungen Damen zu flüchten pflegt. Der Typ wird häufiger . . . Jene steht da, mit hängenden Armen (das hat sie gelernt), mit stillvergnügtem Gesicht (das hat sie auch gelernt), und singt (das hat sie nicht gelernt). Ihre Technik ist unmöglich und unübertragbar, es ist ähnlich wie beim Girardi: Hunderte machen das nach, und man kann vielleicht sagen, daß so ein neuer Stil entstanden ist. Aber erreicht wird es von niemand. Wer steht so wie sie, den Kopf leicht und schief nach hinten über, die eine Augenbraue hochgerutscht, der linke Mundwinkel nach unten verzogen: „'ne duuuste Stadt is mein Berlin!“ Spricht's, angetan mit glattem schwarzen Kleid und weißem Klappkragen, und macht eine ungezogene Verbeugung wie ein Junge. Vielleicht ist es das Höchste an Humor, der so gelassen und unberührt an allen Dingen vorüberstreitet und sie alle gleich verächtlich als Inkarnationen gleichgültiger Ideen abtut. Man muß sie das Wort „Frühling“ sagen hören: ein kleiner Seitenblick nach unten, und hunderte von Sentiments gehen dabei flöten. Sie bemüht sich gar nicht, sie nennt ihre Anbeter objektiv „farick“, aber man glaubt es ihr; in keinem Unter-ton ist eine geheime Freude, doch so viel Wirkung auf die Männer auszuüben. Wir vergessen bei dieser ein wenig spöttischen Darstellung, daß es sich um eine der beiden großen Quatern handelt, auf denen, nach Schiller, die Welt ruht . . . Humor ist eine Kontrastwirkung. Sie geht gleichmütig mit den Angelegenheiten um, die andern die Köpfe und die Beine und die Portemonnaies verdrehen, sie registriert kopfschüttelnd wie der liebe Herrgott auf seinem Thron: „Wenn dea Bräutjam mit dea Braut . . .“. Sie ist so sehr Berlin: man weiß nicht recht, ob sie in den allerletzten Tiefen nicht doch noch schüchtern ist und sich durch Redheit eine Ueberlegenheit verschafft; die Refrains rut-schen ihr über die Glabberlippe und mit verachtungsvoll herab-gelassenen Schultern gibt sie das Groteskbild einer flapsigen Kumpfräulichkeit: „Mit meene Beene machen Sie die Fickn

nich . . .". Darin besteht ihre Hauptwirkung. Witze, zuge-
spitzte Bonmots verpuffen. Wortspiele, Geistreicheleien . . . alles
unmöglich. Einmal handelte es sich um eine Jungfrau, die sich
auf dem Potsdamer Platz vermittelst Starkstroms zu töten be-
absichtigte. Es gab da eine etwas merkwürdige Situation, sie
strichen ihr damals die Schlußpointe. Ich sehe noch, wie sie statt
ihrer irgend einen harmlosen Unsinn sang, die Augen frech nach
oben verdreht, sodaß man das Bläulich-weiße Jah, schadenfroh
grinste sie ins Publikum, ihre Unschuld war gedeckt, was sie an-
ginge, so sei sie ein unbeschriebenes Blatt, und für Pointelosi-
gkeit käme sie nicht auf. Aber es war doch so viel frecher als das
erste Mal. Und es bleibt die Erinnerung an ein dunkelgefärbtes
U, an einen Konsonanten, der aus den Tiefen eines zusammen-
gezogenen Halses herausquoll, gedrückt, gequetscht, und die spot-
tende Schadenfreude, mit der sie den kleinen Kadetten, die Braut,
Herrn Lehmann und uns alle abtut:

" . . und hat es doch nicht errei—icht,
Ja, Lieben ist nicht so leicht!"

*

Aber es gibt Textausgaben der Lieder Manols: auf dem
Titelblatt der frech lächelnde Chansonier mit hochgedrehter Haar-
locke, eine Hand sieht man noch, die begleitend auf den Tasten
liegt: Hou! les femmes!

Und das kann in Berlin keiner.

Redaktionsfikung / von Schigoldh

Dramatis personae: Felix Eidamer. Arthur Rohone. Das Tele-
phon. Ein Student. Statisten und andre
engagierte Mitglieder. Das Telephon. EN

(Das Telephon klingelt)

Rohone: Sie, was is übrigens mitn Blatt? — Man wird doch
mal was ganz anders bringen müssen . . . Mal was ganz anders . . .
Wie is es mit Enver Wei?

Eidamer: Ist der bei uns engagiert?

Rohone: Ja. Aber ganz egal — er hat kein Fluidum. Sind Sie
still, ich weiß das. Aber . . . wie wäre es mit 'Puppchen'? Mit Gilbert?
— Es wird zwar nicht bei uns gegeben, aber es ist keine Konkurrenz, und
dann hats so was, ich weiß nicht was . . . Gut — aber wer wird
schreiben?

Eidamer: Pscht, ich hab schon. Da wird uns der Friedell machen:
Ecce poeta! — und der Abgeordnete Korfanth kann sich äußern über
'Die polnische Wirtschaft und die Ostmarkenzulage'.

Rohone: 'Polnische Wirtschaft' — na, und das 'Autoliebchen' is
vielleicht Schund?

Eidamer: Kommt alles. Da wird der junge Benz uns was er-
zählen — so: 'Meine Autoliebchen'. Ich kenn den Mann, ich bin wie

Kind im Haus, der tut das. Und macht ders nicht, machts der junge Fiat.
(Das Telephon klingelt)

. . . Dann ist da noch Oscar Wie: 'Warum Augenstern?' Eine choreographische Studie . . . aber der Clou wird doch sein: 'Puppchen. Ein Mahnruf an das deutsche Volk'.

Rohone: Von wem . . . ? . . .

Eidamer: Esst . . . Allerhöchste, aber aaallerhöchste Kreise. . . Und Sie? Sie schreiben uns, äh . . . : 'Die Junder-Schaz und Hette 'Guilbert' . . .

Rohone: Nu schön . . . Aber warum ist übrigens der Ried nicht bei uns als Hamlet aufgetreten . . . ?

(Das Telephon klingelt. Rohone ab)

Eidamer: Also Sie schreiben das, und vergessen Sie nicht, mir fünf Karten für den gutstehenden Leichnam . . . Ich bin schon ganz . . . Schreiben Sie, Fräulein. „Betrachten wir, welchen Weg wir von Wagner über Berlioz zu Gilbert zurückgelegt haben, so ist es zuerst der Letztere, der den Deuten als ein zu rabiaten Christ erscheint“. . .

(Das Telephon klingelt nicht. Eidamer blidt verwundert auf. Das Telephon klingelt)

. . . Gotttt . . . Wer da?! — Ja. Wie? — Ist nicht zu sprechen! Was fällt Ihnen ein, will den Direktor persönlich sprechen! — Beer? Wassermann? Ja, sehr erfreut. Ham Sie ein Stüd ge . . . Was? Wassermann? B! Ja, B! Wie Bauchfell. Ja, wir werden Sie engagieren. Was? Sie sind schon engagiert? Ah—ä—e—ich hatte mich nicht gleich erinnert . . . Wie? nein. Ja. Waa—s??! Sie verbitten sich, daß wir Ihren Namen auf den Zettel der Kammerspiele setzen?! Sie wären nie da?! So?! Aber in den Lichtspielen darf Ihr Name stehen, und da sind Sie doch auch nie! Ach — Schluß! . . . Esstssstssst. Ham Se „erscheint“? Fräulein, ich geb Ihnen nu wie gewöhnlich die Stichwörter, Sie machen den Rest wohl zu Hause fertig. . . . Ausdrucksvollen, unbehauenen Quadern . . . Von den vorderen Wagen springt noch ein halb unterdrücktes Frauenlachen . . . Ein Reißer ist gut, Biteratur ist gut — wie gut . . .

(Mac Norton und der Deckenläufer, die soeben engagiert wurden, verlassen das Direktionsbureau)

Nein, das sollten Sie nicht mitschreiben . . . (Der Student erscheint)

Eidamer: Was wünschen Sie?

Der Student: . . . Jche . . . Mitarbeit . . . ein Manuskript..

Eidamer: Was sind Sie?

Student.

Name?

Jose Maria Sachaliner.

Konfession?

Rosaisch.

Gehn Sie her! (Der Student ab)

Eidamer: Ham Se „Frauenlachen“? „Bei dieser Musik faßt man sich an den Kopf und entdeckt auf einmal, daß da etwas drin ist...“

(ER erscheint)

ER: Mmmmm??

Eidamer (beflissen): Die neue Nummer ist in Vorbereitung — Gilbert, Aren und Schönfeld sind engagiert — die Presse ist begeistert...

ER: Mmmmm . . .

Eidamer: Nur ein Regensent der Bomster Nachrichten . . .

ER: Mmmmm — engagieren . . . (Ab)

Eidamer (sieht ihm bewundernd nach): Spaß! — Das Köppche —!

(Das Telephon klingelt)

Rundschau

J. G. Stollberg

Herr J. G. Stollberg, der Direktor des münchener Schauspielhauses, der dieser Tage seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert hat, ist ein Otto Brahm in Duodez. Sein Verdienst ist: daß er zur rechten Zeit einsprang, um das zusammenbrechende literarisch-naturalistische Ensemble Emil Drachs den Münchnern zu erhalten; sein Hauptfehler: daß er über die nüchternen Maximen des Naturalismus nicht hinaus kann. Dabei bekennt er sich zu diesen Maximen keineswegs aus innerer Not. Er hat vielmehr überhaupt kein inneres Verhältnis zur Literatur, aber hartnäckig guten Willen genug, sich für das einzusetzen, was andre seiner Zeit als Literatur erkannt haben, ja selbst mit Opfern dafür zu kämpfen, falls diese Opfer nicht zu groß sind.

Herr Stollberg hat Hauptmann und Schnitzler, Strindberg und Shaw aufgeführt; er hat Webekind gespielt, als dieser noch unbekannt und ganz gering auf Erden ging, wie denn überhaupt Salbe und Webekind ihm das sind, was Ibsen und Hauptmann Brahm waren. Aber es muß doch gesagt werden, daß das Schauspielhaus mit Sudermanns 'Johannes' eröffnet wurde, und daß noch der gute Ruf hier eine gastliche Stätte fand, daß 'Die Brüder von Sankt Bernhard' hier unzählige Male, aber Hofmannsthal nie gespielt wurde, und daß lange Jahre hindurch französische Schwänke den dritten Teil der Repertoires bestritten. Ein ehrlicher Werker muß auch der gräßlich mißglückten Versuch Stollbergs, Reinhardt zu imitieren, seiner 'Iphigenie' und seiner 'Turandot', schauernd gedenken und darf nicht verschweigen, daß

diejenigen Werke, die Stollberg unabhängig von andern entdeckte, samt und sonders Nieten waren.

Der Regisseur Stollberg erwies sich als nüchterner, sauberer und tüchtiger Handwerker. Allerdings, wo die Phantasie, wo die Intuition anfängt, endet sein Bereich; er beschränkt sich darauf, Regie-Anweisungen pünktlich zu befolgen: Dressur ist alles. Eine sehr glückliche Witterung hatte er immer für die Zeitströmung. So mußte er etwa seine eigene Nüchternheit durch die Beziehung des geschickten und geschmackvollen Malers Ferdinand Göb oftmals zu verstellen, und hatte einen sehr scharfen Blick für Anfänger. Genta Bré, Irene Triesch, Lili Marberg, Emil Bind wurden an seiner Bühne groß, und Gustav Waldau konnte sich erst im Schauspielhaus recht entfalten. Zu halten freilich hat Stollberg von all diesen keinen vermocht.

Heute ist das Schauspielhaus längst von andern münchener Bühnen überflügelt, sein Repertoire und sein Spielerbestand ist gute Provinz. Was aber den objektiven Betrachter nicht hindern darf, Herrn Stollberg dafür zu danken, daß er durch lange Jahre der einzige münchener Theaterleiter war, der über der Kasse die Kunst nicht völlig vergessen hat.

Lion Feuchtwanger

Drei Einakter von Eulenberg

Als heiteres Kast-Intermezzo auf einem harten Wege ließ Herbert Eulenberg im Leipziger Schauspielhaus drei kleine Einakter aufführen, die im Buch allzu belanglos erschienen, bei der Aufführung aber als muntere Lustspiel-Schlagerchen sich erwiesen. Denn ein sprödes Leipziger Publi-

tum, das Eulenbergens noch immer wegen einer einstmal's feyerlich besungenen Schillerrede großt, verfiel in Behagen, Schmunzeln, Lustigkeit und lärmenden Beifall. Der Licht- und -Schatten-Schüttler, der Erfinder fremdartiger und doch menschlicher Menschen tritt plötzlich als simpler, unkomplizierter Hans Sachs hervor, und entrollt drei runde, knappe, muntere Fastnachtsspiele aus unsrer Zeit — ohne Schnörkel, ohne Abgründe, ohne Erschütterungen.

Die üblichen Ottaberimen Eulenberg's als Einleitung — diesmal von einem Schauspieler als Stimmungsmacher-Prologos-Einschreier wirklich gesprochen — stellen eine *copiatio benevolentiae* dar, das Publikum vorbereitend, daß etwas Humoristisches, Symbolisches, Genrestückchenhaftes folgen wird. Zunächst beginnt eine Satire auf die Schiebungen der Kunsthändler und Kritiker. Ein falscher Rembrandt wird als echter für eine halbe Million an einen verblödeten Museums-Geheimrat verkauft, und ein Maler sieht ein, daß in der Kunstzunft unsrer Zeit nicht das Können, sondern der Humbug das Wesentliche ist. Deshalb heißt das Stück: „Die Welt will betrogen werden“. Aber dies bittere Bild ist mehr amüfant als aufreizend in behäbigen Versen gemalt, und wir hören nicht das Dröhnen des: „Es kann ja nicht immer so bleiben“.

Das Lustspielchen „Die Geschwister“ sodann ist voll heiterer und bisweilen wohlthätig frecher Anmut. Das versöhnliche, reine Menschlichkeit propagierende Ethos des Rheinländers erklingt hier auf einer fröhlich, aber eindringlich geblasenen Schalmel. Der Honigmond zweier lustiger, gutmütig-jüngerer Leuten wird bewölkt durch die allmählich sich entwickelnde Tatsache, daß sowohl der Gatte Paul wie die Gattin Paula ein Kindlein in die Ehe und auf die Bühne bringen. Und da man, wenn man die Wahl hat, über ein Faktum halb freudig oder

halb traurig zu sein, lieber ganz freudig zu sein pflegt, so verzeihen die beiden Eulenberg'schen Leichterlinge einander. Außerdem wird angedeutet, daß zu den so plötzlich zu Geschwistern gewordenen Rinderchen sich bald ein Legitimling gesellen wird. Man muß das in unsern Tagen nicht gern gebrauchte Schwärmerwort „entzündend“ hervorziehen, um dies so geschickt und lustig durchgeführte Schauspiel mit einem kritischen Etikett zu bekleben.

Und man murren nicht, wenn das letzte Stückchen — „Die Wunderkur“ — matter, derber und unwahrscheinlich ist. Denn da wird in der guten Nieder-Stube eines Müllers Maier, dessen Frau durch einen Doktor Strophantus von einer vermeintlichen Lähmung geheilt, an der sie zwölf Jahre lang seit dem Ehebruch des Gatten leidet. Wiederum ist der Balsam für alle menschlichen Gebrechen die reine Menschlichkeit. In diesem Falle: Rührung, Beredsamkeit und eine Spieluhr. Und während die verjüngten Alten abtanzten, glaubt man auf fünf Minuten der Gute-Nacht-Moral des beschließenden Wunderdoktors, daß durch Güte und Geduld die Welt zu kurieren sei.

Und noch während man, von der Unbarmherzigkeit der Strafenrealität umfassen, heimwärts schreitet, denkt man: Es war ein behaglicher, lustiger Abend. Warum soll ein Dichter immer hohe Literatur schreiben? Aber wir haben uns gut unterhalten. Wir werden diese anmutigen Verslustspielchen bald vergessen. Aber wir haben uns vortrefflich unterhalten. (Unter der Führung Hans Sturms wurde gut gespielt.) Wir haben sogar am Schluß jedes Einakters vorn an der Rampe eine handfeste Moral vernommen. Und wir werden manche lustige Lebensweisheits-Sentenz dieses Abends im Geiste aufbewahren.

Kurt Pinthus

Zickel-Glasenapp

Die Angelegenheit meiner Kaution erscheint mir gar nicht so unklar, wie sie sich in den Augen des Herrn Oberregierungsrats darzustellen scheint. Ich habe die Summe von 15 000 Mark bei der Behörde für etwaige Forderungen von Schauspielern und Angestellten meines Theaters hinterlegt. Wohl gemerkt: nur für solche, für niemand anders! Herr von Glasenapp ist im Besitz der Erklärung sämtlicher Schauspieler und Angestellten des früheren Lustspielhauses, daß sie irgend eine Forderung an mich oder an die Lustspielhaus-Gesellschaft nicht mehr haben. Herr Paulmüller, der diese Erklärung nicht abgab, hat seinen Prozeß in zwei Instanzen endgültig verloren, und es bleibt nur noch die Gegenforderung des Schauspielers Dieckhoff, der auch bereits in erster Instanz abgewiesen ist. Die Rechnung ist also sehr einfach: der Prozeß Dieckhoff dreht sich um 6500 Mark, die ich, sogar im ungünstigsten Falle, nicht einmal voll zu bezahlen habe. Aber immerhin: diese 6500 Mark möge das Polizei-Präsidium zurückbehalten. Die Restsumme ist es verpflichtet auszugeben, und zwar entweder an mich oder an den Gläubiger, dem ich die Summe rechtmäßig zediert habe. Dieser Fall liegt so einfach, daß das Polizei-Präsidium eigentlich nicht fünf Vierteljahre dazu gebraucht hätte, und umfangreiche Akten eines Regierungsrats deshalb wohl nicht anzuheften waren. Und ich vermag es nicht zu verstehen, wieso die so übertriebene Vorsicht hier am Werke war, während andre Kautionen, auch in jüngster Zeit, ohne diese große Vorsicht ausbezahlt wurden, sodaß selbst die Schauspieler mit ihren berechtigten Forderungen das Nachsehen haben.

Sollte die Polizei entgegen der Voraussetzung, unter der ich seiner Zeit die Kaution deponiert habe,

etwa Gerichts- und Anwaltskosten zurückbehalten, so würde ich die hierfür verantwortliche Behörde regreßpflichtig machen.

Nachdem ich fünf Vierteljahre um die Auszahlung der mir zustehenden Kaution gebeten habe, nachdem ich dem Herrn Polizei-Präsidenten unter ausführlicher Darlegung des Sachverhalts geschrieben und einer Antwort nicht gewürdigt wurde, habe ich die Klage und die Beschwerde beim Minister eingereicht. Daß dies mein gutes Recht ist, weiß ich auch ohne die wohlwollende Bestätigung des Herrn Oberregierungsrats von Glasenapp. Ich weiß aber auch, daß es mein gutes Recht ist, in dieser Zeit der Theatermisere und der finanziellen Unzuverlässigkeit der Öffentlichkeit mitzuteilen, wie noch anderthalb Jahre nach der Niederlegung der Direktion einem Theaterleiter mitgespielt wird, dem das Oberverwaltungsgericht im Urteil bestätigt hat, daß er „in geschäftlicher und insbesondere in finanzieller Hinsicht keinerlei Anlaß zu Beschwerden gegeben hat“.

Dieser Stoff mag etwas trocken und nüchtern sein, ich gebe es zu. Ich gedenke ihn jedoch interessanter zu gestalten in einer ausführlichen Broschüre, in der ich alle meine Erfahrungen, die ich während meines Prozesses und nach ihm mit der Theater-Abteilung des berliner Polizei-Präsidiums machte, darlegen werde. Dann mag die Öffentlichkeit entscheiden!

Martin Zickel

II

Zu der vorstehenden Entgegnung des Herrn Doktor Zickel bemerke ich in rein tatsächlicher Hinsicht nur, daß ein an ihn gerichteter eingehender Bescheid des Herrn Polizei-Präsidenten am vierundzwanzigsten Februar an ihn abgegangen ist. Rechtlich habe ich nichts zu erwidern, da die Angelegenheit der Entscheidung des Herrn Ministers unterbreitet worden ist.

v. Glasenapp

Berliner Musikkritik

Der Herausgeber hat zu seinen Ausführungen über Kritik der Kritik zahlreiche Zuschriften erhalten, von denen vorläufig zwei im Auszug wiedergegeben seien.

I

Ein berliner Musikkritiker schreibt:

„Der bekannte Satz, daß der Kritiker Mittler zwischen Kunst und Publikum sein soll, wird von Künstlern, die mit ihren produktiven oder reproduktiven Kunstleistungen vor allem oder ausschließlich Geschäfte machen wollen, gewöhnlich dahin interpretiert, daß der Kritiker ein für sie brauchbarer, ihre Geschäfte fördernder Mittler sein müsse. Und sie schimpfen auf ihn, wenn er ihnen geschäftlich nicht nützt, sondern schadet. Immerhin sind die routinierten Künstler dieser Art klug genug, um einflußreiche Kritiker nur privatim zu schmähen und sich im übrigen durch nichts hindern zu lassen, irgend eine Geschäftsverbindung mit ihnen anzustreben. Auf musikalischem Gebiet ist bei allen denen, die singen und Klavier spielen, das Stundennehmen sehr beliebt. Mit Recht. Denn was man in vier Stunden (jede zu fünfundzwanzig Mark) bei einem Kritiker alles lernen kann, das ist geradezu fabelhaft. Aber es gibt noch Aeraeres. In Berlin existiert eine Musikzeitschrift mit einem sehr reichhaltigen Inseratenteil. Schickt man der Redaktion ein musikalisches Werk zur Besprechung, oder macht ein Konzertgeber dem Kritiker schreibenden und inspirierenden Redakteur einen Besuch, so erhält er vom Verlag der Zeitschrift eine Aufforderung zum Inserieren. Natürlich haben Verlag und Redaktion nichts mit einander zu tun. O Gott bewahre. Eine andre, kleinere Musikzeitschrift, die ebenfalls eine Unmenge von Künstleradressen enthält, geht in ihrem kritischen Teil mit Vorliebe geschlossen vor. Warum dort eine Zeit lang sehr

viel von russischer Musik die Rede war, darüber kann ein bekannter Kontrabassist Auskunft geben. Die Wurzel des Übels haben Sie bereits bloßgelegt. Nur drei oder vier Musikkritiker in Berlin können allenfalls von ihrem Gehalt leben. Alle übrigen müssen auf Nebeneinnahmen bedacht sein. Und wenn sie für gewisse Musikzeitschriften schreiben, so müssen sie außerdem die „Politik“ des Redakteurs mitmachen, um nicht ganz brotlos zu werden. Ein sehr bekannter berliner Musikreferent erhält von einer der größten Tageszeitungen das enorme Jahresgehalt von 1600 Mark. Andre Zeitungen zahlen Taschengelder. Eine der kleinsten Tageszeitungen hat kürzlich ihren Musikkritiker zu Gunsten eines „Kollegen“ entlassen, dem sie überhaupt nichts zahlen braucht. Es gibt sogar Zeitungen, die Künstler wie Ansförge, Busoni, Fried, Riffisch von harmlosen jungen Mädchen unter zwanzig Jahren „kritisieren“ lassen. All dies zeigt leider, daß zur Zeit (wenigstens auf musikalischem Gebiet) eine ernst zu nehmende Kritik der Kritik noch gar nicht möglich ist, so wünschenswert sie auch wäre. Denn das Gespinnst der Interessensfäden erscheint unentwirrbar, und die „ideelle Freiheit“ ist selbst bei wirtschaftlicher Unabhängigkeit allzu selten garantiert. Am übrigen: Sudermann, Roda Roda und andre haben sich gegen angeblich ungerechtfertigte Tadel gewehrt. Noch niemals aber hat jemand wider ungerechtfertigtes Lob angeifert. Auf musikalischem Gebiet sind jedenfalls weniger die abfälligen Kritiken als die unebrlichen Lohnreisen zu bekämpfen. Wenn nicht die rechten Leute zur Geltung kommen, wenn minderwertige Musikwerke in immer größerer Anzahl auf den Markt geworfen werden, wenn die trübe Konarkluft immer höher schwillt, so trägt die Kritik die Hauptschuld. Das mußte einmal ausgesprochen werden.“

Ein ausübender Musiker schreibt:

„Ich lege Ihnen eine Anzahl Kritiken bei, die ich in den letzten zehn Jahren von Leopold Schmidt erhalten habe, damit Sie sehen, daß er mir persönlich niemals Grund zur Gefränktheit gegeben hat, und daß nur das Interesse an der Gesundung unserer künstlerischen Zustände es ist, das mich veranlaßt, Ihr Material in dieser Sache zu vermehren. Ich habe nicht den Wunsch (wie auch Sie ihn nicht zu haben scheinen), daß der Mann seine Stellung verliert, die womöglich, ja wahrscheinlich ein Schlechterer bekäme — denn in welcher Gattung der Kunst gäbe es annähernd so wenig gute Kritiker wie in der Musik! Aber ich finde es allerdings an der Zeit, daß das Berliner Tageblatt seinem Mitarbeiter den Standpunkt klar macht, den es selber in Fragen dieser Art einnehmen — müßte. Wenn es fast eine Viertelmillion Abonnenten hat, so bedeutet das mindestens eine Million Leser. Ist es bei diesem Einfluß, bei dieser Verantwortung, bei dieser Tragweite jeder Zeile möglich, daß ein Kritiker mit einem Teil der kritisierten geschäftliche Verbindungen hat? Wir alle schütteln schon lange den Kopf, daß das für möglich gehalten wird. Es lohnt nicht, davon zu reden, daß keine Berliner Operettenbühne uns die Sängerin Mary Hagen heute noch zumuten würde, wenn sie nicht mit dem Musikkritiker des Berliner Tageblatts verheiratet wäre. Aber Leopold Schmidt hat für Programme der Konzertdirektion Emil Gutmann gut bezahlte „Einführungen“ verfaßt — von Rechtswegen hätten die übrigen Konzertdirektionen dagegen protestieren können. Er hat sich von Richard Strauß eine Einleitung zu einem Buchenken lassen, von dem ohne diese Einleitung sicherlich weniger Exemplare verkauft worden wären. Er hat für den Verlag Furstner — gegen ein ungewöhnlich hohes

Honorar! — einen Führer durch „Ariadne auf Naxos“ geschrieben und immer wieder über dieses Werk Besprechungen veröffentlicht, die dem Verlag Furstner pekuniären Nutzen gebracht haben. Er hat im Königlichen Schauspielhaus — vermutlich auch nicht umsonst — einen Vortrag über die Oper gehalten, deren Aufführung er ein paar Tage später als gänzlich unbefangener Richter hätte beurteilen sollen. Das gibt mit den Fällen, die Sie, verehrter Herr Jacobsohn, berichtet haben, ein nettes Bündel von Handlungen, die nach halbwegs strengen Begriffen für einen Kritiker unzulässig sind. Wenn man drei Sätze von Ihnen gelesen hat, weiß man, daß Sie es nicht aus Mangelhaftigkeit unterlassen haben, Herrn Leopold Schmidt des Mißbrauchs seiner kritischen Gewalt zu beschuldigen. Mißbraucht er sie denn? Sein Wesen ist so konzilient, seine Schreibweise so nationalliberal, daß man kaum merken wird, ob er diejenigen Veranstaltungen milder kritisiert, für die man ihn einzufangen versucht hat, indem man ihm irgend eine literarische Hülfsleistung mit Geld aufzog. Aber daß er nicht zu stolz ist, diese Bemühungen zurückzuweisen! Daß er jeden materiellen Vorteil wahrnimmt, den ihm — nicht seine Persönlichkeit, sondern seine Position verschafft! Er mißbraucht sein Amt nicht — er beutet es nur gründlich, allzu gründlich aus. Der Anblick ist nicht schön. Darum war es nötig, daß ihm endlich einmal gesagt wurde, was andre Kritiker, und was wir, die Objekte seiner Kritik, über diese bequeme Berufsauffassung, über diese einträgliche Vermengung von sehr disparaten Tätigkeiten denken. Man hat vor den Kritikern eines Mannes, der so viele „Beziehungen“ unterhält, ein Gefühl der Unsicherheit. Und das ist vom Uebel. Bei der fragwürdigen Subjektivität aller Kritik möchte man nicht auch noch darauf verzichten, daß der Kritiker als Mensch unbedingt zu-

berläufig wirkt. Ich weiß, daß ich für viele Musiker von Rang und erst recht für die Anfänger spreche, wenn ich dem Berliner Tageblatt rate, Ihren Vorschlag ernstlich zu erwägen. Herr Rudolf Mosse, der siebenzig Millionen besitzt und ein Jahreseinkommen von vier Millionen versteuert, sollte solche Gehälter zahlen, daß er das Recht

hat, seinem ersten Musikkritiker jede Nebenarbeit zu verwehren, die das Vertrauen der Leser in die vollkommene Sachlichkeit dieses Urteils erschüttern könnte. Der Kritiker eines so riesenhaften Blattes muß nicht nur sauber sein: er muß aufs peinlichste auch den Schein der Sauberkeit wahren!"

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Paul Bourget und André Beaunier: Kritische Tage, Komödie, Deutsch von Otto Eizenschik. Wien, Furgth. (Comoedia).

J. Th. Egozor: Letzte Spiele, Einaktige Tragikomödie. Wien, Residenzbühne. (Comoedia).

Albert Geiger: Das Winzerfest, Griechisches Scherzspiel. Der Fremdling, Ein Akt. Karlsruhe, Hofth.

Pietro Mascagni: Parisina, Oper, Text von Gabriele d'Annunzio. Wien, Opernth.

Felix Salten: Das stärkere Band, Dreiaktige Komödie. Berlin, Kleines Th.

Fritz v. Unruh: Prinz Louis Ferdinand, Drama. Berlin, Deutsches Th. (Erich Reiss).

Martha Voigt: Die Hege, Ein schlesisches Bauern drama in fünf Akten. Berlin, Neues Volksth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken.

21. 2. Josef Snaga: Die Brettldiva, Text von Rudolf Lothar, Magdeburg, Stadtth.

22. 2. Herbert Gulenberg: Die Welt will betrogen werden, Die Geschwister, Die Wunderkur; Drei Einakter. Leipzig, Schsplhs.

23. 2. William Schirmer: Rön-

nig Lustig, Historische Komödie. Erfurt, Stadtth.

25. 2. Moriz Schäfer: Der Bürgerprinz, Lustspiel. Rostock, Stadtth.

Richard Wolff: Aus alten Zeiten, (Der Liebeskuß, Der Sänger der Marseillaise, Der Vermittler), Drei Einakter. Ratibor, Stadtth.

2) von übersetzten Werken.

Henri Bernstein: Nach mir, Schspl. Wien, Neue Wiener Bühne.

Zeitungen und Zeitschriften

Edvard Brandes: Das Ende des Jbjenkultus? Der neue Weg XLII 8.

Emile Charlet: Aus Henrik Ibsens Lehrjahren. Hoff. Jtg. 101.

Paul Ernst: Möglichkeiten einer Kinokunst. Tag 49.

Herbert Gulenberg: Rhyer und Rino. B. J. a. M. 48.

German Krüger-Westend: Von der Kritik. Weserzeitung 23834.

Erich Oesterheld: Wie die Deutschen Dramatiker Barbaren wurden. Aktion III 9

Koda Koda: Der Drei-Maskenverlag. Janus 1912/13 10

Franz Serbaes: Das Rino und der Schauspieler. Tag 47.

Engagements

Altenburg (Hofth.): Margarte Rästner von Halberstadt 1913/15, Maria Schlomka.

Bamberg (Stadtth.): Paul Thierfelder von Oppeln 1913/14

Basel (Stadtth.): Paul Dellers
von Trier 1913/14

Berlin (Deutsches Künstlerth.):
Lucie Höflich ab 1914, Irma
Strunz 1913/18.

— (Lejtingth.) Helene Fehd-
mer, Friedrich Rahgler.

Bonn (Stadtth.): Elisabeth
Westerland 1913/16

Bremen (Schploth.): Paul Haag
von Halberstadt, Leo Herzog.

Bremerhaven (Stadtth.): Paul
Erich Wolter von Potsdam.

Breslau (Lobe- und Thaliath.):
Max Goldberg von Frankfurt a.
O., Stefanie Kriß 1913/16.

Bromberg (Stadtth.): Erika Kri-
sten von Thorn 1913/15.

Dortmund (Stadtth.): Wilhelm
Jung von Riga 1913/16.

Dresden (Hofth.): Elfriede Ma-
ros (Meiherische Hochschule) 1913/18

— (Zentralth.): Ludwig
Köppel und Frau 1913/14

Essen (Stadtth.): Toni Witt von
Grefeld 1913/15.

Halberstadt (Stadtth.): Karl
Wüstenhagen von Konstanz 1913/14

Halle (Stadtth.): Blanda Hoff-
mann von Würzburg 1913/15.

Kattowitz (Stadtth.): Hans Ro-
then von Stargard 1913/14.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater):
Marx Schumann von Bonn 1913/15

Leipzig (Schploth.): Claire
Machenau von Meiningen 1913/14

Leipzig (Stadtth.): Fanny Kron-
berger Varenh 1913/14.

Mai (Stadtth.): Konrad
Weber von Trier 1913/16

Meß (Stadtth.): Alfred Horsten
von Brandenburg 1913/14

Neustrelitz (Hofth.): Karl Horst
1913/14

Rostock (Stadtth.): Walther von
Lengburg, Agnes Schink 1913/15

Sondershausen (Hofth.): Ferdi-
nand List (Heldentenor).

Wien (Burgth.): Maria Maher.

Nachrichten.

Zwischen Max Reinhardt und
der Projektions-Aktiengesellschaft
Union ist eine Vereinbarung zu-
stande gekommen, daß Max Rein-
hardt die Inszenierung einiger
Werke übernimmt, die von nam-
haften Autoren (Leo Greiner,
Hugo von Hofmannsthal) speziell
für das Kino verfaßt werden. Diese
Inszenierungen werden unter Hin-
zugiehung berufener Maler erfol-
gen. Um allen künstlerischen An-
forderungen zu genügen, wird die
Atelierbühne, die von der Union
in Verbindung mit der Neuen
Filmfabrik errichtet wird, mit den
neuesten bühnentechnischen Einrich-
tungen versehen.

Erich Ziegel hat für die Monate
Juli und August die münchener
Kammerspiele gepachtet und wird
mit seinem Ensemble mehrere
 Lustspielneuheiten aufführen.

Der berliner Verein Neue Freie
Volksbühne hat mit dem Verein
Freie Volksbühne einen Kartellver-
trag geschlossen, wonach auch dem
Verein Freie Volksbühne die Be-
nutzung des Neuen Volkstheaters
am Bülowplatz (Scheunenviertel)
zustehen soll. An den Vorstellungen
der übrigen von beiden Vereinen
gepachteten Theater nehmen beide
Vereine im Verhältnis zu ihrer
Mitgliederzahl teil. Der Verein
Neue Freie Volksbühne zählt mehr
Mitglieder als der Verein Freie
Volksbühne. Der Vertrag dürfte
voraussichtlich zu der längst ange-
strebten Vereinigung beider Ver-
eine führen.

Zum Intendanten des mann-
heimer Hoftheaters ist auf fünf
Jahre Alfred Bernau, der Direktor
des kölner Deutschen Theaters, ge-
wählt worden. Er tritt sein Amt
bereits am fünfzehnten April an.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manu-
skripte werden nicht zurückschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alsbach & Hentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

13. März 1913

Nummer 11

Börsentheater — Theaterbörse / von Binder

1. Teure Zeiten

Vor mehr als zwei Monaten schon beging man an der Börse den alten lieben Witz, den Frieden auf dem Balkan für 'ausgebrochen' zu erklären. Und milde lächelnd nickten die Banken Gewährung, als die Makler daraufhin die Sturze in die Höhe setzten. Als bald verlautete (welch ein Wort! wie melodisch und nichts sagend) — verlautete also im Pressezimmer, bei den Banken lägen überaus günstige telegraphische Nachrichten aus Sofia vor; alles sei eigentlich schon sozusagen in reinster Butter, die Anleihefrage, die Entschädigungsfrage und sogar die heikle Gebietsfrage seien so gut wie geregelt, Generale und Paschas einig, einig, einig. Dies genügte, um an der Börse das 'einsetzen' zu lassen, was man als feste Tendenz zu bezeichnen hat; und unverzüglich erschienen die Banken als Verkäufer auf dem Plan, indem sie all die schönen Papierchen wieder an den Markt brachten, die sie in unerhörtem Edelmut, damals bei der Deroute nach der Kriegserklärung, im Wege der Intervention aufgenommen hatten. Dieser zu jener Zeit geübte Edelsinn verzinst sich nunmehr, beim Wiederverkauf, mit durchschnittlich vier bis fünf Prozent, und man erkannte, daß der alte Gott noch lebt.

Einige Skeptiker gab es nun allerdings nach wie vor; und zwar zwei Sorten: jene, die es von Beruf waren, und die man in der Börsensprache Baißiers heißt; sowie jene aus Neigung. Unbequeme Menschen beides, Leute, die durchaus nach dem Schatten suchten, den doch bekanntermaßen alle Dinge werfen; und sich nicht einmal dann beruhigten, als Herr Gutmann und Herr von Gwinner nachdrücklich erklärten, daß die momentane Konstellation in gewissem Sinne überhaupt nicht besser sein könne . .

Der Schatten des Wirtschaftslebens, auf den jene Skeptiker damals die andern, die im Lichte badeten, hinwiesen, war die steigende Geldknappheit, die Teuerung des gelben Metalls, die

kein Ende nehmen wollte, die den Zinssatz in die Höhe steigen ließ und die Unternehmungslust auf weiten Gebieten des Wirtschaftslebens lähmte. Man äußerte die Meinung, daß das Publikum, seit dem Herbst vorigen Jahres mit kriegerischen Verwicklungen auch für Deutschland rechnend, schon häufig feinere Nasen bekundet hatte, als die Herren Bankdirektoren mit ihrem fröhlich unmotivierten Optimismus; und machte darauf aufmerksam, daß unsre Kapitalisten, die zur patriarchalischen Methode des Strumpfstrefors und des Spartopfes zurückgekehrt waren, noch keineswegs Anstalten trafen, wieder die Herren Depositenkassenvorsteher aufzusuchen und alles vergeben und vergessen sein zu lassen. Nichts war vergessen, keine Besorgnis war geschwunden; und in dem Maße, wie das Blut unserm Wirtschaftskörper entzogen wurde, und das Gold, statt durch die Hände der Finanzmagnaten zu rollen, in den Kommoden oder Vertikows sich häufte, nahmen die geschäftliche Aktivität, die Kaufkraft und die Zahl der Bestellungen bei der Großindustrie ab.

Die schönsten Redensarten und die besten Aussichten, die für den Frieden bestanden, konnten nicht hindern, daß die Kurze, langsam aber gewiß, sich wieder nach unten begaben (die Banken hatten verkauft). Und als die Kanonen vor Tschataldscha, Skutari und Adrianopel wieder lebendig wurden, nahm man das an der Börse fast schon mit jenem schönen Gleichmut auf, der den wahren Weisen ziert. Das Geschäft hatte schon längst aufgehört, und die einzige Nachfrage, die bestand, war jene nach jüdischen Wizen.

Ernstere Zeichen traten ein: die Reichs- und Staatsanleihen gingen unaufhaltbar zurück; neue Städtische Kredite konnten kaum und nur zu beängstigenden Bedingungen untergebracht werden; die Wochenberichte der Großbanken wurden allmählich auf moll gestimmt. Die Pfandbriefbanken, schon längst von Gott und allen Käufern verlassen, sahen sich plötzlich nicht mehr allein auf weiter Börsenflur: solamen miseris socios habuisse malorum.

Das Ungemach kam näher: die ersten Preisreduktionen vom Eisenmarkt wurden gemeldet; das große Wirtschaftsbarometer begann sich langsam nach schlecht Wetter hin zu drehen.

2. Zusammenhänge

Die Symptome in ihrer Gesamtheit ergeben das Krankheitsbild. War unser Wirtschaftsleben an der Geldteuerung erkrankt, so mußte dies in der Öffentlichkeit alsbald vielerorts zutage treten. Es gab da zunächst eine kleine Schraube, deren Windungen folgendermaßen verliefen: die Banken, seit dem Frühjahr regierungsfeindig ernsthaft verwirrt, bestrebten sich fortgesetzt, ihren Aktivkredit zu beschränken: auf deutsch, drangen bei ihren

Schuldnern auf Bezahlung. Wer sind die Schuldner? Die großen Industriegeellschaften; die zum Bezahlen genau wie die gewöhnlichen Menschen Geld brauchen; und sich mithin an ihre Abnehmer halten müssen, denen sie vordem langfristig genug gepumpt hatten, jetzt aber unverzüglich die Freundschaft (wenns ernst wird, hört sie allemal auf) kündigten. Die Abnehmer der Großindustrie sind aber naturgemäß ihrerseits auch wieder Gläubiger; sie liefern dem Detaillisten, und der Detaillist verkauft an den Verbraucher: alle sollten nunmehr, unvorbereitetermaßen, bezahlen, einer drückte auf den andern, und der wunderschöne Rumporganismus, in dem man sich so recht kannibalisch wohl gefühlt hatte — (war es nicht dahingekommen, daß beispielsweise in diesem geeigneten Berlin kaum noch jemand beim Bestellen ans Bezahlen als erwägungswerte Möglichkeit dachte?) — dieses Kreditystem also ging vor die Hunde.

Da nach dem bekannten Klassiker jener niemals zu reinem Glück gelangt, der zahlen soll und weiß nicht wie; und da nach dem Gesetz der Auslese zunächst die Schwächsten im Kampfe aller gegen alle dahinsinken: so haben wir es in Berlin erlebt, daß Kreditteuerung, Balkankrieg, Adrianopel, Tschataldja, Ender Bei sich zunächst bei unsern Theaterunternehmern subversiv bemerkbar machten; sie, die zu normalen Zeiten möglicherweise unentwegt darauf los existiert hätten und deren sich hier und da bemerkbar machender Reichtum in finanziellen Dingen ihnen in guten Tagen als natürliches Vorrecht ihrer künstlerischen Natur gern nachgesehen worden wäre, sahen sich jetzt, als die Umstände unfroh wurden, von allen Schrecken des Offenbarungseides umringt, und fielen, im Feld als vorgehobene (und schwach gedeckte) Posten stehend, die ersten Opfer einer national-ökonomischen Kalamität; die aus dem Südosten gastlich zu uns gekommen war.

Wer von denen, die von uns gingen, sich nunmehr gewissermaßen als völkischer Märtyrer fühlen will, mag es immerhin tun. Es ist eine billige Empfindung, für die man des Kredits nicht bedarf. Auch ist es schließlich minder blamabel, die Schuld an mancherlei Mißheiligkeiten auf die ökonomische Situation, die Konjunktur, die Kreditorganisation und ähnlich fremdsprachlich auszudrückende Begriffe schieben zu können, als auf die eigene Unzulänglichkeit und diese oder jene menschliche Schwäche. Zu bemerken wäre lediglich, daß es solche und solche gibt; und daß die eben referierten Begebenheiten keineswegs als Wandschirm dienen können, hinter dem jeder sein mehr oder minder sauberes Geschäft zu verrichten sich angelegen lassen kann. Gesagt sollte lediglich werden, daß die moderne (das heißt:

neuerdings eingerissene) Art der Finanzierung von Theaterunternehmungen, jene Verquickung von Grundstückspekulation, Bauunternehmertum, Barcinlage-Engagements und Lieferantenbeteiligung in Zeiten wirtschaftlichen Umschwungs schwere Gefahren für alle Beteiligten birgt: dies selbst dann, wenn das Publikum zu regulären Breiten in Massen die Kunsttempel füllt (was es nicht tut), und die Stücke, die man gibt, gut sind (worüber ich lieber nicht urteilen möchte).

Hartleben und Sternheim

Das Leßingtheater gibt eine Kleinigkeit des lebenden Ganghofer, von dem ich keine Zeile kenne und keine kennen lernen will, weil ich ihre unfreiwilligste Komik doch niemals so belachen würde wie jene Parodie, die Kiederer darauf gemacht hat. Auch dem toten Hartleben kann man den Freischütz (welch ein Wunderwerk für die Jahrhunderte!) beim besten Willen nicht opfern. Aber ich lese die „Erziehung zur Ehe“ wieder einmal und wundere mich gar nicht, daß ihr Autor von der deutschen Kritik Zeit seines Lebens der deutsche Maupassant genannt worden ist. Diejem Vergleich entzieht sich sein Wesen wie sein Wert. Maupassant glühte, Hartleben war kühl. Maupassant hatte Phantasie, Hartleben gesunden Menschenverstand. Maupassant stak voll holder und düsterer Spitzgesichte, Hartleben voller Witz und Schmunzeln. Maupassant weinte, Hartleben zuckte die Achseln. Maupassant konnte in einem Taumel von Tönen und Farben schwelgen, Hartleben zeichnete gelassen hin, was er sah. Maupassants Reich war die ganze Welt, Hartlebens Welt war deutsche Bourgeoisie und Bohème. Worin bestand die Gemeinschaft? Darin, daß Hartleben gerne Stoffe behandelte, die auch Maupassant reizten. Und während es Sache der Germanen ist, erotische Konflikte von der tragischen Seite zu nehmen, ist den Franzosen der Geschlechterkampf so sehr Gegenstand des Gelächters, daß jedem lachenden deutschen Erotiker ein gallischer Pate gesucht und gefunden wird. So wars von Wieland bis zu Hartleben. „Der Deutsche sieht nur Stoff.“ Oder ist es zu glauben, daß zu derselben Geltung beim Publikum ein Hartleben gekommen wäre, der andre als erotische Stoffe in die ihm eigene knappe, feste, tragfähige Form gebracht hätte? Für uns liegen in dieser Form die künstlerischen Verdienste des Mannes. Es ist ja — ich muß noch weiter einschränken — es ist ja nicht

viel. Denn Form ist nichts Großes, wenn der Former nicht groß ist; so heftig das auch die verflochtenen Naturalisten bestritten haben. Da ist nun allerdings zu befürchten, daß den Bekämpfer der heuchlerischen Wohlauständigkeit seine satirische Komödie gegen die Geldmoral nicht lange überleben wird. Hier ist alle wünschenswerte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auf die Ausmalung eines Milieus verwendet, das der Berliner durch eine einfache Assonanz erschöpfend charakterisieren würde: Außen hui, innen pui! So sprechen, so geben sich diese Leute. Aber hätte zu alledem der Handwerker Hartleben sein Fischblut angetrieben, die Szenen fester verknüpft, ein bühnenmäßiges Tempo eingehalten und so ein technisch einwandfreies Stück geliefert — durch nichts wäre, durch nichts ist wettzumachen, daß Otto Erich dreierlei zum satirischen Humoristen von Format gefehlt hat: das heilige Lachen, die echte Träne, der heiße Zorn. Er hatte nur eine behagliche Heiterkeit, eine leichte Wehmut, einen heißenden Sarkasmus. In der ‚Erziehung zur Ehe‘ gar ist er wie sein Onkel Otto. Der soll seinen Nissen bessern und bekehren und macht mit ihm gemeinsame Sache. Hartleben setzt auf das Titelblatt: ‚In philistros‘; aber er sticht nicht zu. Ihn befriedigt, daß man seine gewandte Auslage bewundert. Statt juvenalisch anzuklagen, freut er sich juvenilisch an den Streichen seiner Helden — der ewige Student. Darum soll man, wie nicht an Maupassant, so nicht an Beaumarchais erinnern, sondern Hartleben seinen Platz anweisen auf der Bank der unpathetischen Spötter.



Dort sitzt auch Carl Sternheim. Aber um viele Plätze höher. Er hält Distanz von den Nachbarn zur Rechten und Linken, hat im jung-unbeweglichen Gesicht zwei höhnisch kalte Augen und eine Hochmutsfalte um die dünnen Lippen und findet das Gehudel unter sich so unsäglich skurril, daß er wirklich kaum noch die Geduld aufbringt, es zu sagen. Schweigen ist Gold, denkt er, und spricht nur in stenographischen Sigeln. Ein Schwäzer von Dramatiker würde rufen: Halt endlich dein jüdhafte Maul. Sternheim? „Endlich Dein jüdhafte Maul“. Ein Fürst bei ihm haucht: Güte selbst. Schöne Gnade. Ich danke. Charming.“ Ein Schwülstling wird lobendig und lächerlich, ohne mehr Worte zu gebrauchen als ein Brummbar. Dieser würde murmeln: Ich hab's verdammt ungern getan. Jener deklamiert: „Das blutigste

Opfer meines Lebens!" Er hatte nämlich — Tilman Sicketier, Goldschmied einer Stadt wie Bückeburg oder Hrosen und Patrizier seit dem Dreißigjährigen Kriege — er hatte den „Bastard“ Schippel gebeten, bitten müssen, mit seinem unvergleichlichen Tenor für ein Quartett den Ehrenpreis zu retten. Der Bastard, der Schandfleck, der Auswurf, ist plötzlich Wer. Er handelt mit seiner Stimme. Er verlangt um ihrerwillen die gesellschaftliche Anerkennung. Er erhebt seine Augen aus der Gasse ganz frech bis zu Sicketiers köstlicher Schwester. Er wartet nicht mehr auf, sondern schnappt zu. Aber als der Bruder Ja und Amen sagt, weil Thekla gestern ihrem Landesfürsten liebevoll und untertänig eine Nacht verschönt hat, sagt Paul Schippel aus demselben Grunde Nein und Danke. Dies ist der Höhepunkt des Stücks und die sinnreichste Pointierung seiner satirischen Absichten. Sternheim verachtet beide Parteien: den Kleinstadtbürger, der ein schönes, fluges Mädchen seines eignen Blutes einem „dreifigen Proleten“ hinstößt, da es ja „gefallen“ ist; doch nicht minder den Proleten, der den Sittencodex jener Kaste, wenn sie ihm nur erst von weitem zuminkt, unversehens aus dem Hff handhabt. Ein Duell allerdings fürchtet der vierte Stand auch dann noch wie den Tod. Sternheim läßt es stattfinden: erstens, um an einem neuen Beispiel zu zeigen, daß der dritte Stand, vertreten durch den Duellpartner Beamten Kren, dem vierten an Erbärmlichkeit nichts nachgibt; zweitens, um den abrundenden Schlußwitz anzubringen, daß Schippel, der schlottericht zwei Löcher in die Luft geschossen hat zum Lohn für tapferes Verhalten vor dem Feind ein Bürger unter Bürgern wird; drittens, um das Duell aus „Was Ihr wollt“ zu parodieren und damit bis zuletzt im Stil zu bleiben.

Denn während etwa Gulenbergs „Natürlicher Vater“ unabsichtlich an die Literaturen dreier Jahrhunderte anklängt, holt Sternheims „Bürger Schippel“, der bloß zufällig nicht der „Natürliche Sohn“ heißt, seine stärksten Wirkungen aus der Wiederholung, also Deplazierung und Verzerrung von Szenen, Figuren, Motiven und Wendungen vergangener Schrift- und Bühnenerke. Schippel trägt den Kopf gesenkt, seit ihn als Kind ein Reind bespußt hat; und er begehrt die reiche Schwester Sicketiers, weil sie das Reind gewesen ist. Man schreit über diese schlagende Verhöhnung Sudermanns. Von den Tragödien bis zu den Familienblattromanen ist für Sternheims Ironie nichts zu klein und

schon gar nichts zu groß. Selbstverständlich ist Schippel rot-haarig wie Hinko der Freiknecht und ein Liebespaar so gebildet und objektiv, sich in aller Liebe bewußt zu bleiben, daß es nichts als eine Variante von Romeo und Julia darstellt. Den erotischen Beziehungen wird zugleich ein Kult gewidmet und ihre Lächerlichkeit bewiesen, denkbar unpedantisch bewiesen. Sternheim zwinkert eine Grandezza boshaft an, und sie ist entzaubert. Dann wieder plustert er eine Unwichtigkeit pathetisch auf, um sie desto empfindlicher zusammenklappen zu lassen. Er ist überall mit seinen stechenden Augen und seiner Spitze oder nur aus Lücke schwerer Zunge. Freilich: sind das die Mittel eines Menschenhöpfers? Geht es ganz ohne Herz? Kälte ist schön — aber ist Wärme nicht eher nötig, soll sich wo ein Gebild gestalten? Sternheim wird es leugnen. Er lebt in einer spirituellen Welt, wo sich der Geist am Geist genügen läßt. Er steckt diesen Geist nicht in Fleisch und Blut, sondern in Haut und Knochen. Er macht Kunst aus Kunst, will offenbar nichts andres und darf heute verlangen, daß man nichts weiter fragt als: ob ers kann.

Er kann es mit Reinhardt und seinen Schauspielern. Als ich den „Bürger Schippel“ gelesen hatte, hielt ich es für zweifelhaft, daß man ihn zu Grunde spielen würde. Nicht, weil er für die Bühne zu gut, erst recht nicht, weil er zu schlecht ist; sondern weil ich keinem Publikum zutraute, daß es fünf Akte lang die nötige gespannte Aufmerksamkeit für einen so kondensierten Dialog aufbringen, und daß es in den paar dunstigen und verlegenen Szenen die Gourmandise bewahren würde, sich an Sternheims literaturparodistischen Anwandlungen schadlos zu halten. Das alles schien gescheit und grotesk, aber fahl und dürr und dabei nicht einmal klar. Es beunruhigte und verwirrte. Es reizte den Gaumen, dem im vierten Akt schon nichts mehr schmeckte. Samiel, hilf! Reinhardt half. Ich habe seine mitschöpferischen Fähigkeiten kaum jemals dankbarer bewundert. Das Stück war nicht wiederzuerkennen und war doch dasselbe geblieben. Nichts fehlte von ihm; aber was ihm fehlt, war auf eine unbegreifliche Weise hinzugedichtet. Es blühte. Es hatte die Atmosphäre von wintlichen Mauern und niedrigen Häusern, von verkümmerten Hirnen und schiefgewachsenen Seelen, von Kleinstädtereier und Kleinstaaterei. Die vielmaschige Verflechtung war übersichtlich ausgebreitet. Strahlen, Monde, Arabesken, Hufe-Tiere und menschenähnliche Figuren schossen zu einer farbigen Vielfalt

zusammen und lösten sich wieder in einfache schwarze Linien. Man begriff kaum, warum man das Stück nicht vorher genau so begriffen hatte. Keine Szene, die von Reinhardt nicht aufs amüsanteste durchschattiert worden war. Was für gute Einfälle! Es steht nirgends, daß der Buchdruckereibesitzer Wolke mitten im Gespräch plötzlich auf dem Klavier Tönen von Melodien anschlagen soll, die eine Situation teils beleuchten, teils travestieren. Es steht nirgends, daß sämtliche Quersanten, Sekundanten und Herzte in putzigen Bratenröcken und verschiedenen hohen Zylindern erscheinen und vor, bei und nach dem Männerkampf ein unendliches Begrüße, Hingelüste und Händegebütle anheben sollen, dessen Feierlichkeit einen erschütternden Kontrast zu dem Verlauf der Schlacht und dem Zustand der feindlichen Heere bildet. Alles, was Sternheim in seinen fünf Akten ausgedrückt hat, war vom Regisseur noch einmal pantomimisch in diese Szene zusammengefaßt: eine Phantasmagorie des Philistertums als ewig mittelalterlicher Großmacht, gefährlich durch ihre Dummheit, gefahrlos dank ihrer Komik. Wahrhaftig: der Atem stockte einem nur darum nicht, weil man so herzlich lachen konnte. Reinhardt half immer weiter. Wenn die Gomunculi des Buches sprechen, wie ihnen der Schnabel verwachsen ist, so sprachen die Menschen auf der Bühne, wie er ihnen gewachsen war. Höchstens daß Biensfeldt, als idiotisch-bureaukratischer Akten, in der Klarifatur stecken blieb. Für das Gesamtbild schadete auch das nicht viel. Noch weniger, daß Diegelmanns Hidetier mehr der Vater als der Bruder seiner „weißgewaschenen, hellen, fetten“ Schwester war — unsrer Lucie Höflich, die mit dem Fürsten des Herrn Kaiser-Diö in einem entzückend delikaten Mittelton zwischen Ernst und Scherz zusammenstimmt. Herr Abel als Schippelmit seinem flammenden Schopf sah aus wie die eine oder die andre Hälfte von Humpsti Bumsti, trug einen großen Teil des künstlerischen Erfolges und beging keinen andern Fehler, als daß er die Hauptzene mit Hidetier zerichrie, statt sie ruhig und eindringlich vorzuleben. Die allerreinste Wonne des Abends war Wolke als Victor Arnold. Aber eben darum muß er warten, bis mir neue Superlative für ihm gewachsen sind.

Donſchuan oder Der beſtrafte Verwüſtling / von Paul Stefan

Der zweite Brief an Gregor

Herr Direktor,
ſeit drei Jahren habe ich Ihnen nicht mehr geſchrieben. Damals tat ich es hier in der „Schaubühne“, als Sie Ihr Amt an der wiener Hoſoper antraten. Und Sie wiſſen, daß ich Sie ehrlich und freudig begrüßt habe. Dann habe ich ein Jahr lang verſucht, Ihre guten Abſichten, Ihre erſten Regungen als Tatzen hinzunehmen. Schließlich ging das nicht mehr. Im Dezember des letzten Jahres kam der Skandal, jene Aufführung des „Don Giovanni“ — oder, wenn Sie wollen: Donſchuan — die Sie als „neueinſtudiert“ auf dem Theaterzettel bezeichnen ließen. Ein wiener Hoſopertheater, das den „Don Giovanni“ ſeit den ſechs Jahren nach Mahlers Abſchied vier- oder fünfmal gegeben hat, arbeitet ja ohnehin für einen neuen Band der Kulturkurioſa. Ihre „Neueinſtudierung“ hatte immerhin das Verdienſt (ich will gerecht ſein, ich zwingen mich dazu), dieſen Zuſtand beendet, die Muſik Mozarts wieder eingeſetzt zu haben. Über wie ging das zu! Sie hatten es zu langweilig gefunden, die Inſzenierung zu übernehmen. Die vierzigmal geprüfte „Bohème“ und der „Oberſt Chaberr“ — das ſind freilich andre Aufgaben für den Kinoregiſſeur! Herr von Wymetal hatte ſich ſeinen Haß gegen die Mahlerzeit treu bewahrt. Und ſo hieß es auf dem Zettel: Regie Herr Stoll. Der Eingeweihte wußte alſo, daß eine Zuſallaufführung zwiſchen die wiederum hervorgeholten Dekorationen Mollers (ach, ſie waren längſt in den Magazinen verſchimmelt und ſahen ordentlich gerümpelig aus!) ſo geſtellt wurde, wie ſie ſich eben von ſelber und von altersher ſtellte. Und der Eingeweihte weiß auch, daß Sie nie an den „Don Giovanni“, ſondern nur an eine neue Partie für Baſſanoſſ gedacht hatten, die er dann — wie das ſo bei Ihnen zu gehen pflegt — schließlich doch nicht ſang. Regie Herr Stoll: das war ein Luſthängeschild für den Regiſſeur Mahler. Im Rult ſaß damals der Kapellmeiſter Mahler. Dieſmal Herr Schalk, jezt mehr als je eine Stütze der Hoſoper, aber nicht der Dirigent des „Don Giovanni“. Freilich, Sie haben keinen andern. Und durch Ihre Schuld. Das iſt hier ſchon öfter geſagt worden. Sie verſtehen das freilich nicht. Und verſtehen auch nichts von Mozart-Geſang. Das iſt gut für Sie, Herr Direktor. Sonſt hätten Sie dieſelbe Wut empfunden wie wir andern bei dieſem „Don Giovanni“. Nur an Mahrs Leporello durften wir uns freuen.

Und das war sozusagen der Höhepunkt der Saison! Bohème, Chabert, Don Giovanni! Und der 'Tannhäuser' in der Pariser Bearbeitung; mit dem drückten Sie sich um die Wagner-Feier. Für Verdi ist in diesem Gedenkjahr überhaupt nichts geschehen. Franz Schrekers Oper 'Der ferne Klang' wird an zehn Hof- und Stadttheatern gespielt. In Wien nicht. Seine zweite Oper wurde geprobt und ist wiederum verschoben. 'Ariadne auf Naxos' ist Ihnen nicht sicher genug. Wien wird die einzige Stadt sein, wo dieses Werk — musikalisch (aber was gilt Ihnen die Musik!) wohl das Beste von Strauß — nicht aufgeführt wird. Und dieser Tannhäuser! Zum wilden Taumel der Musik ein Hofopernballett, das vornehm tat, während besondere Mäzchen (Veda mit dem beweglichen Schwan) Obszönitäten für die reifere Jugend andeuteten. Ich weiß, Herr Direktor, Sie trifft keine Schuld. Ihre Mitwirkung bei der Inszenierung beschränkte sich auf den Rat, zwei Pilger vor dem übrigen Chor auftreten und auf der Bühne den Weg nach Rom suchen zu lassen. Herr von Wymetal hat seiner glatten Inszenierung diese Lächerlichkeit erspart.

Nun hat das Sonntagspublikum, das doch ins Theater kommt, um nach den schönsten Stellen 'hineinzuplaudieren', eine unmögliche Vorstellung unmöglich gemacht. Die Vorfälle sind bekannt. Sie ließen (ist das zum ersten Mal geschehen?) eine andre Sängerin auftreten als der Theaterzettel. Die, an deren Stelle sie sang, hatte einen durchaus nicht unerwarteten Urlaub. Eine zweite Sängerin hatte sich tags zuvor entschuldigen lassen. Ein zweiter Gast. Und beide Gäste indisponiert. Die eine, eine tüchtige Sängerin, die Sie vielleicht für ihr Leben gefährdet haben, indem Sie sie nach einer Probe in dieses große Haus hineinsingen ließen, wittert offenbar die Abrechnung der Sonntagsbesucher und hat die unangenehmsten Anfälle. Wo waren Sie an diesem Abend, Herr Direktor? Wären Sie wenigstens statt Ihres Regisseurs hervorgetreten, hätten Sie beizeiten eine Entschuldigung vorgebracht, statt am nächsten Tage gegen Musfrager den Mund voll zu nehmen! Sie mögen Berichte an Ihren Chef senden, sich für unschuldig erklären, sich als das Opfer von Zufallstücken hinstellen: gewiß, Sie können noch gerettet werden, Herr Direktor. Gerichtet sind Sie längst. Ein guter Geschäftsmann, meinetwegen ein Verwalter, jedesfalls ein Kinoregisseur — aber was wollten Sie in der wiener Hofoper? Und was wollte man mit Ihnen? Gehen Sie oder bleiben Sie — es gilt gleich. Der Thronfolger wird später die Hofoper verpachten. Sie ist heute schon dafür reif. Sie wie dieses ganze Oesterreich sollte je eher je lieber verpachtet oder auch gleich auf Abbruch verkauft werden.

Nein, es handelt sich nicht um diesen Hans Gregor, Herr Direktor, der im letzten Jahr vierzigmal den 'Gaufler', achtmal Mozart, einmal Weber und hundertzwanzigmal Ballette aufgeführt hat. Sein Vorgänger, Felix von Weingartner, hat als Erster dieses Theater zu einem Kavaliertempel, zu einer Vergnügungsstätte für Aristokraten und Börsianer gemacht. Der Nachfolger, durch eine Berliner Agentur den Ahnungslosen hierher vermittelt, hatte nur noch den einen Schritt zu tun. Er ist getan. Was noch, Gebietende? Wer droht jetzt? Herr Mader, der Ballettkomponist, der längst mit Empfehlungsbriefen eines Erzherzogs Stimmung macht? Ach, Sie sind halb, Sie sind fast ganz entschuldigt, Herr Direktor. Gehen Sie — bleiben Sie! Es ist ja gleichgültig, ob es noch schlimmer wird.

1908 schrieb ich in 'Gustav Mahlers Erbe': „Wäre in unserer Verwaltung der Kunst Einsicht und Plan, so hätten die, denen die Macht anvertraut ist, aus der Tragödie Mahlers, des größten und wahrsten Künstlers, der in unserer Zeit ein Theater leiten konnte, demütig gelernt. Aber unsere öffentliche Kunstübung ist entweder dem gleichmütigen Trott höflich-staatlicher Beamter oder dem Amerikanismus des privaten Geschäfts überantwortet. Und so hieß es auch nach Mahlers Scheiden: ein Direktor ist gegangen, ein anderer kommt. Daß das System nichts mehr taugt, ist keinem aufgegangen.“ Wahrhaftig, es taugt nichts. Ich wiederhole das jetzt. Es ist entsetzlich, immer dasselbe jagen zu müssen. Aber es ist österreichisch. Seien wir deutlicher: Was sind das für Vorgesetzte, die mit breitem Lächeln das Verdienst eines Direktors nach dem Verdienst seines Kassierers abschätzen? Und ihn dann wegschicken, wenn die Zeitungen oder Privataffären 'unangenehm' werden? Ist man, zum Teufel, in politischen Dingen mündig, so muß man sich doch für die Kunst nicht ein Regime gefallen lassen, das die Kunst verneint. Möchten die Stammgäste aller Beisel, auch die des Hofopertheaters, nicht endlich einmal gegen den Dilettantismus aufstehen, der Sie, Herr Direktor, und Ihresgleichen erst möglich macht? Man fragt sich, warum München einen Baron Speidel gefunden hat, wenn es schon Intendanten dieser Art geben muß. Und warum unser Obersthofmeister nicht Obersthofmeister bleibt! Die Hofoper ist schließlich nicht nur ein Hofinstitut, sondern, sobald man sie einem zahlenden Publikum öffnet, einem teuer zahlenden Publikum, auch ein Theater. Und es gibt sogar heute noch Theater, die Beziehungen zur Kunst haben, selbst wenn bloß simple Bürger ihre Fehlbeträge decken. Adel verpflichtet — nicht wahr? Aber das hat freilich ein Bürgerlicher gesagt.

Loewenfeld und Trabanten / von Arthur Sasheim

Als Bachur noch in Altona regierte, war man gewohnt, über das unmögliche Stadttheater die Nase zu rümpfen. Auch Hans Loewenfeld ist eine derbe, betriebjame Intelligenz, die sich auf das Geschäft versteht. Er horcht aber mit Sorgfalt auf die Pulsschläge künstlerischer Bestrebungen. Dieser gesunde Kopf hat Einfälle und sinnt auf fortgeschrittene Effekte. Gewiß fehlt ihm die unbedingte und oftmals sogar die bedingte Originalität. Ihm dienen anderer Leute Schachhäuser: er hat in Paris gelernt und in München, bei Reinhardt, Adolph Appia, Gordon Craig, sogar bei Max Reinhardt. Doch er spannt und macht stutzig. Und manches Trüppchen zieht nach Altona, das früher unentwegt dem Thalia-theater oder dem Schauspielhaus zulief. Die kritischen Tambouren machen dazu das klingende Spiel.

Hans Loewenfeld ist der komplizierteste Theatermann Hamburgs: — aber nicht aus innerem Reichtum, sondern aus Verschlagenheit. Er liebt nicht, er gaukelt nicht, er ist bloß anwesend. Er verfügt über die zweckmäßige Seelenruhe. Er versteht, sich zu maskieren. Der Regisseur Loewenfeld wird sympathischer, sobald er sich auf die Oper wirft. Dann wirkt er eigener. Leicht und phantasievoller. Das Bureaufräuleinmäskchen schwindet für Augenblicke, und man fühlt dann endlich das Unwillkürliche. Im übrigen — *sauf le respect que je dois* Weingartner und Hensel, der Metzger und der Francillon-Kaufmann —: eine einzige Leistung der Gönny Walker, die Loewenfeld nicht zu halten verstand, wiegt gesanglich und darstellerisch mehr als der ganze Winter mit seiner grellen und tiefen „Mida“, der gemalten Schönheit seines „Oberon“, der ungelösten, unerlösten „Ariadne“, mit all dem Experimentieren und Gastieren.

Weder auf erzellender Schauspielkunst noch auf exorbitanter Regie beruht die Hegemonie Altonas. Einige Talente hat Loewenfeld von seinem Vorgänger übernommen. So Friedrich Taeger, diesen Berufen von divinatorischer Sicherheit, der den Faust ohne Herz deklamiert, aber ein reifer, zwingender, lichtvoller Bühl und überhaupt ein Schauspieler von Klasse und Eigenart ist. Daneben die Krüstenfeld, deren ziere und natürliche Kunst nicht einmal besonders herausgestellt wird. Von den Neuen interessiert zunächst Walther Brüggemann. Der Regisseur Brüggemann schleift, fazettiert, legt Lichter auf. Seine „Sonnenstörer“-Inszenierung, aus Erfahrungen und eigenen Erwägungen entstanden, war frappant eindrucksvoll. Als Schauspieler ist er ebenfalls geistreich in Maske und Pointierung. Der Schüler im „Faust“, der Hoftheaterinten-

dant in Algensteins Kammermusik: gewiß war das nicht Einübung, nicht erster Wurf. Aber einwandfrei, aus Kunstgefühl erwachsen, wohlüberlegt, fein. Weit mehr noch von Rechnung und Tact, vom gutstehenden Tact hängen die Taten des Herrn Alfred Haase ab. Seine forzierte Eleganz ist in Altona sehr im Schwange. Charme und Begierre wirken indessen recht abgenutzt und üblich. Seine aussererzierte Schauspielkunst macht ihn zum Bozenhard im Duodez, während Herr Brüggmann mindestens ein Roberts in Oktav ist. Wenn man eine Rolle mit einer Wurst vergleichen darf, so schneidet Herr Haase sie in Scheibchen und legt sie gewandt vor. Diese korrekte Leichtigkeit kann man gelten lassen. Die hinterwäldlerische süffisante Manier des Herrn Wehlau erfreut einen weniger.

Von Loewenfelds Damen mag Ottilie Neipper die begabteste sein. Ihre Antigone, ihre Johanna von Neapel (in Hanna Rademachers poesie-schräffelter Geschichtsklitterung) hatten die schön-typische Linie und waren doch wohl, bei allem Pathos, erlebt. Gertrud de Balsky ist mit Eifer charmant, Margarethe Conrad nicht ohne Delikatesse routiniert. Frau Gude-Brand wittert Charakterisierungsmöglichkeiten; Fräulein Alsta Lange wühlt sich in ihre Aufgaben ein, aber ihre Manier wirkt kraftlos, sentiment, verbildet.

Noch wäre zu sagen, daß sich auch die alten Regisseure unter Loewenfelds Obergewalt zusammenreißen. Viel kommt dabei freilich nicht heraus. Bei Herrn Otto Eppens ist jedes Wort, jede Geste holzengerades Pathos. Er will vermutlich ein Godler der Regie sein; aber jede Originalität fehlt ihm.

Es liegt also vor allem an Loewenfelds rastlosem Eifer und organisatorischer Begabung, daß Altona ein unbvorhergesehenes Schauspiel hat.

Eine Genossenschaftsagentur? / von J. F. Bubenden

Aus der Versenkung erscheint zur Delegiertenversammlung dieses Frühjahrs der alte Lieblingswunsch der Schauspieler wieder: eine eigene Genossenschaftsagentur zu schaffen, um von den Bühnenagenten und ihren Launen, ihrer Gewinnsucht und ihrer Vertrauenswürdigkeit oder Unwürdigkeit unabhängig zu sein. Der Antrag kam aus Coblenz und ist wohl von Schauspielern ausgegangen.

In unsrer Zeit, wo die Berufe und Berufsverbände dahin streben, eigene Arbeitsnachweise zu gründen, wo auch städtische

Behörden sich bemühen, allgemeine gemeinnützige Arbeitsnachweise zu schaffen, will es nicht unlogisch erscheinen, auch für das Theatergewerbe einen beruflichen Arbeitsnachweis, eine Genossenschaftsagentur zu fordern. Zuzugeben ist unbedingt, daß eine solche Agentur allen Schäden der Stellenvermittlung, aller Ausbeutung durch gewissenlose Agenten die Spitze bieten könnte. Trotzdem muß man, auf Grund der bisher unternommenen Versuche, außerordentlich vorsichtig sein.

Ich habe in meinem Buche: „Soziale Schäden im Arbeitnehmertum des deutschen Bühnengewerbes und ihre Abwendung durch Selbsthilfe und Staat“ (bei Wilhelm Engelmann in Leipzig, 1912) auch über die Stellenvermittlung gesprochen und bin zu der Ansicht gekommen, daß den Schäden, die sie bisher aufwies, durch den Staat und sein Stellenvermittlungsgesetz genügend entgegengetreten ist, jedenfalls genügend, um nachweisbar unlautere Elemente aus dem Stand der Agenten zu entfernen. Ich glaube nicht, daß es der Genossenschaft gelingen wird, eine lebensfähige Agentur lange zu betreiben, ich bin aber auch der festen Meinung, daß dieser Weg garnicht einmal der beste Weg ist.

Man hat ja immer wieder versucht, die Agenten von sich zu schütteln. Daß es nie gelungen ist, liegt in der Sache selbst begründet. Die Vermittlung von Bühnenkünstlern erfordert so viel künstlerischen Scharfsinn, so viel Takt, eine so gründliche Uebersicht über Arbeitsangebot und Nachfrage, daß eine Agentur, ein Bureau, wie es eine genossenschaftliche Agentur sein würde, die Arbeit garnicht ausführen könnte. Große Arbeitsnachweise müssen schematisch und mechanisch arbeiten — eine Arbeitsweise, die hier völlig verfehlt wäre. Man darf eben nie und nimmer vergessen, daß das Schauspielergewerbe kein einfaches Gewerbe ist, sondern ein Kunstgewerbe; daß gewerkschaftliche Maßnahmen, so gut und heilbringend sie auch sonst sein mögen, hier eine Grenze haben müssen. Bei Handlungsgehilfen, Buchdruckern und Arbeitern ist ein öffentlicher Arbeitsnachweis ein Segen, bei Künstlern ein Unding. Dem Kaufherrn, dem Druckereibesitzer, dem Baunternehmer kann es gleichgültig sein, wer seine Arbeiten ausführt, sofern ihm nur Fleiß, guter Leumund und Fachbildung gesichert ist. Der Theaterleiter kann nicht jeden Schauspieler gebrauchen. Selbst, wenn man die einzelnen Fächer trennen wollte. Der einzelne Agent kennt das Theater und die Bude genau, die sein Klient ausfüllen soll, und kann, kraft seines individuellen Ueberblicks, den einen hierhin, den andern dorthin schieben. Mit großen Fragebogen, wie etwa bei dem Arbeitsnachweis des Handlungscommis-Vereins, kann hier nicht gearbeitet werden. Das ist der Grund gewesen, weshalb bisher alle

Veruche gescheitert sind. Die einzelnen Agenten werden immer ein solches Uebergewicht haben, haben es bisher auch gehabt, daß keine genossenschaftliche Agentur dagegen aufkommen kann.

Man wird vielleicht einwenden, daß der Allgemeine Deutsche Chorsängerverband eine Agentur hat. Ich kenne sie und kenne die Berichte ihres Leiters Kräusel. Allein auch diese Agentur ist nicht groß. Es waren am ersten Juni 1909 220, am ersten Juni 1910 240 Vermittlungen abgeschlossen; das ist bei einem Verband von rund 2600 Mitgliedern nicht viel. Und dabei ist hier die persönliche Leistung auf ein Minimum beschränkt. Die künstlerischen Leistungen der Choristen sind so wenig zu unterscheiden, die Choristen ähneln so sehr den Arbeitssuchenden in anderen gewerblichen Kreisen.

Wir, und die Geschichte steht auf meiner Seite, erscheint es sehr zweifelhaft, ob eine Genossenschaftsagentur gelingen wird. Der Einzelagent hat die größere Erfahrung, er wird sie immer haben und behalten. Das Ideal bleibt allerdings eine gemeinnützige Genossenschaftsagentur, aber das Ideal ist hier wie oft im Leben garnicht zu verwirklichen.

Die 'Bamphyre des Theaterlebens' zu bekämpfen, muß unser Bestreben sein und hier kann der Staat bessernd eingreifen und hat bessernd eingegriffen. Seien wir ihm dankbar. Seien wir aber auch den Einzelagenten nicht undankbar, denn sie müssen bestehen, um eine künstlerische Vermittlung zu ermöglichen.

Väter und Söhne / von Peter Scher

Der alte Ibsen, tief in seinem Grab,
Bollzog, verwesend, den Naturprozeß,
Wobei der Wurm ihn ein befremdliches,
Doch sachlich schlichtes Flötenjolo gab.

Der junge Ibsen, hoch- und wohlgestellt,
Bollzog, joupierend, einen Filmvertrag,
Wobei ihm Vaters Kunst am Herzen lag
Und selbstverständlich weniger am Geld.

Der alte Ibsen, tief in seinem Grab;
Der junge Ibsen, hoch- und wohlgestellt.
Hier sieht man einen Horizont erhellt;
Hier sagt man: ex! und setzt das Gläschen ab.

Freischütz-Abend / von Otto Gläse

Eine Probe aus dem Roman „Freitagskind“, der bei S. Fischer erscheint. Käthe ist die Mutter des jungen Karl; sie hat es nicht leicht im Leben und hält sich tapfer. Alma ist eine kleine Schauspielerin, die bei ihr wohnt und den beiden Billelts gebracht hat.

Gleich nach Neujahr kam der Freischütz-Abend, an dem Alma das Mädchen sang.

Es war das erste Mal, daß Käthe gemeinsam mit ihrem Jungen irgendwohin ging. Fast war er schon kein Junge mehr, und fast war es, als sei er sein Vater, und der so lange, so märchenhaft lange versprochene Augenblick, wo sie festlich auf einen guten Platz gehen konnten, sei gekommen.

In dem schwarzen Kleid mit der weißen Krause sah sie wie eine Dame aus, die sich durch Reiten schlank und zierlich erhalten hat. Nur die vielen Menschen um sie herum beengten sie, und sie empfand in Gesicht und Augen einen Zwang, Haltung zu bewahren, damit man nichts von ihnen ablas; sie hätte für ein junges Mädchen gelten können, das die Augen gleich wieder niederschlägt, wenn es beobachtet wird.

Aber dann erloschen plötzlich die Lichter, eine rosige Finsternis ergoß sich warm und kosend, und nun fühlte sie sich frei. Und sofort griff eine Bewegung an ihr Herz, körperlich wie eine Hand, deren Druck schmerzhaft und doch wohltuend ist: die Musik, die mit vielen Stimmen spricht.

Alle die Menschen um sie kannten Musik, widmeten ihr, mochte nun ihr Gefühl gut oder gewöhnlich sein, viele Stunden im Jahr, hatten etwas Sichtbares und Faßbares aus ihr gemacht — in Käthe war sie wie eine Gabe, von der sie selbst nichts wußte: im Schoße ihrer Seele drängte sie wie ein neugeborenes Kind danach, das Geschenk des Lebens zu erhalten — es wurde nicht geboren, es beschied sich und sandte eine leise Trauer empor. Die Trauer wurde ein Gefäß, das Unnenmbares, ein ganzes Leben faßte, als der Burche die Arie sang: Durch die Wälder, durch die Auen.

Alles Gute im Menschen, allen Adel des Herzens und eine sanfte Klage hörte sie darin; ein einfacher Jäger sang es, und darum war es so menschlich, und sie empfand ganz dunkel, daß es schön war, weil es so spielerisch war, weil es nur einen Augenblick verweilte.

Aber an Karl vertraute die Musik wie ein Schwall, der den Atem nimmt. Er hätte es nicht verstanden, wenn ihm gesagt worden wäre, daß es eine liebliche und milde Musik sei.

Ihm klang sie wie Posauern, er fühlte nur die Erstauffung.

er sah nur das Wunder, wie aus einem verschlossenen Felsen ein brausender Brannen sprang, er fühlte nur, wie ein Mensch sich öffnete und entströmte.

Er hing an dem Dirigenten: der Dirigent hatte ein Stäbchen, und mit ihm entfesselte er, entriß er, zwang und befahl er. Es war nur ein kleiner jüdischer Kapellmeister, der selbst noch mit den Schößen seines Grades manöbelte, sich auf den Zehen hob, als stünde er auf einem Springbrett, und schon vorher in der Luft weiche Schwimmbewegungen machte. Karl sah es nicht, für ihn war er ein Herrgott, der winkt und siehe, die Töne werden.

Als er nach Hause ging, hatte er keinen Taft im Ohr behalten, aber er taumelte in einer fast irren Erregung.

Wie wurde man Kapellmeister, woher kam das alles, ein Orchester und Noten und Sänger? Ich will, stammelte er, ich will; und er überstürzte sich so, daß er nie weiter kam als: ich will.

Im Zimmer hielt er den Kopf gesenkt, um sein Gesicht nicht zu zeigen, er sagte seiner Mutter gleich gute Nacht und ging in seine Manjarde, in der er auch im Winter schlief.

Er blieb in der Mitte stehen, schloß die Augen und begann, sein Orchester zu dirigieren. Er ballte die Hände und stampfte mit den Füßen, um das Tempo zu erzwingen. Er hatte nie etwas von einer Probe gehört, aber er befahl abzubrechen und ließ wiederholen.

Er war gewalttätig und herrisch; er begriff, daß es darauf ankommt, das Dunkle aus sich herauszuholen, es aus sich zu reißen und es von sich zu schleudern.

Und es war eine unjägliche Befreiung, nach außen leben zu können — er fühlte, wie man Schauspieler wird.

Danach empfand er erst, daß diese Musik auch sanft gewesen war. Seine eigenen Hände wurden sanft, der Kampf in den Oberarmen löste sich, die Wildheit schmolz in einem zarten Klängen dahin, dem er sich lauschend entgegenbeugte. Es war, als spalte sich ein Strang in tausend feinen Saiten, auch er vernahm nun die vielen Stimmen der Musik.

Meine eigene Komödie hat mich in der letzten Zeit zum Aristophanes geführt, von dem ich nur wenig kannte. Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den Neuern nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freiestes Darüberstehen zu gleicher Zeit. Die Philologen wundern sich, daß er den sogenannten Plan so oft fallen läßt. Die Narren! Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloß ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn gen Himmel, den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich. Hebbel

Die letzte Ohrfeige

Ein Freund schreibt:

Lieber Jacobsohn,

man hat mir erzählt, daß Sie dem Koprolalen Herr wieder einmal auf einen „Angriff“ antworten wollen. Darf ich mir herausnehmen, Ihnen das zu widerraten? Sie wissen, daß es andre, belangvollere Dinge gibt als Herrn Dank und Herrn Neumann-Hofer. Warum wissen Sie es hier nicht? Ist der Unterschied so groß? Daß nicht alle Ihre Kritiken lesen, ist bedauerlich; denn sie gehen alle an. Wie viele geht der Streit mit jenem an? Er macht Ihnen seit acht Jahren wöchentlich einmal einen Vorwurf, den er auch Shakespeare, Lessing, Goethe, Kleist und Nietzsche gemacht hätte, wenn ihnen verhängt gewesen wäre, seine Zeitgenossen zu sein. Soll er ihnen doch diesen Vorwurf in den nächsten acht Jahren wöchentlich zweimal machen. Sie geben selbst zu, daß das Ihren Appetit, Ihre Arbeitskraft und Ihre Lust schon darum nicht mindern würde, weil Sie sich ja eben in der besten Gesellschaft befänden. Warum also wollen Sie sich in seine schlechte Gesellschaft begeben? Oder können Sie mit ihm kämpfen, ohne zu ihm herunterzusteigen? Nehmen wir den Fall, daß einer tatsächlich in Plöckensee geessen, dann aber durch fast ein Jahrzehnt die sauberste, schönste, gemeinnützlichste Arbeit geleistet hätte — so würde doch nur ein ausgemachter Lump es fertig bekommen, an die Vergangenheit zu erinnern. Es fände sich keiner, der den Lumpen nicht verachtete. Verachten auch Sie. Antworten Sie nicht. Und aus drei Gründen.

Vergleichen ist belanglos. Fallen Ihnen nicht die Kellerischen Dichtersleute ein? Die machen sich eine Welt, in der es Angelegenheiten von höchster Bedeutung gibt, und das sind Angelegenheiten, von denen kein Mensch etwas ahnt. Gewiß sind Sie im Recht. Aber gerade deswegen! Wie selten nimmt etwa der „Simplicissimus“ in eigener Sache das Wort. Es ist nicht dasselbe? Es ist dasselbe. Er wird genau so häufig von ungefragten Zeitungsschreibern angerüpelt und muß sich die häßlichsten Dinge nachsagen lassen. Er schweigt — „und arbeitet weiter“. Haben das nicht Sie selber neulich von sich geschrieben? Denken Sie jetzt daran. Ihre Feinde werden Sie nie überzeugen, und wir andern wissen wahrhaftig, wer Sie sind. Bei diesen Kämpfen geht so leicht der Maßstab verloren: wenn ich Ihnen von solch einem erbitterten Kampf in Kentucky erzählte — Sie würden nicht einmal hinzuhören. Und wenn ich Ihnen in meiner Bibliothek alte Literaturzeitchriften, von 1890, 1895 und selbst jüngere, zeigte — Sie würden lachen. Wie tot ist jeder Streit! „Replik auf die Antwort des Herrn X.“. „Noch einmal: Die Naturalisten“. „Was den dritten Punkt der Ausführungen meines Gegners angeht . . .“ Tot, mausetot! Schade um die Zeit und das Papier — sogar in Fällen, wo Zeit und Papier viel wenig kostbar waren, als sie es zum Glück bei Ihnen sind.

Der zweite Grund: Haben Sie Mitleid! Ich greife nach einer Zusammenstellung der Kritiken über Ihr „Jahr der Bühne“. In einer heißt es: „Neben einem beiständigerischen Herr, den man angloßt, ist Jacobsohn eine Persönlichkeit.“ In einer zweiten: „Daneben schätze ich an Jacobsohn den musterhaft klaren, feinnerbigen Stil, der sich in

stücken . . .". In einer dritten: „Auch Jacobsohn läßt sich nicht nehmen, mit Wortspielen zu kommen; aber er tut es immer geistreich, nicht über Geschmack und Maß, und jongliert nie affektiert damit wie Kerr.“ In einer vierten: „Weil Jacobsohn ein Künstler ist und kein Tagschreiber, bleibt er davor bewahrt, zu verflachen, sich auszuschreiben, in Manier zu erstarren wie etwa Kerr“. Nun also! Das liebt Herr Kerr so gut wie ich und viele andre. Was empfindet er davor? Eine dumpfe Wut. Wie äußert sich diese bei einem Sechszundvierzigjährigen, der ein Gassenjunge und dabei pfauenhaft eitel geblieben ist? In Schmähreden. Wollen Sie zurückschimpfen? Sich so lange mit ihm herumprügeln, bis einer den andern atemlos fragen muß: Cousin, kannst du noch? So machens die Clowns im Zirkus. Ihn hält man längst für einen Clown. Aber dann wird man auch Sie dafür halten. Im Ernst: Haben Sie Mitleid! Er hat sich ganz gewissenlos verludert und verschludert; und es verdirbt nicht bloß das Talent, wenn man ein Menschenalter wochentags asthmatisch laßt und Sonntags blumig plaudert. Ein Blinder sieht, daß er der jammervollste Redakteur ist, den ein deutsches Blatt jemals gehabt hat. Er blamiert sich mit dummen Bengels. Das Niveau seiner Anhänger-schaft ist in den letzten drei Jahren klastertief gefallen. Er weiß das alles vielleicht gar nicht. Er spürt nur dunkel, das es nicht geht, daß Fleiß durch nichts, aber auch durch keine Geste zu ersetzen ist. Er arbeitet nicht: er atmet, lebt, schlürft, tupft, hüpfst über grüne Wiesen und pöbelt wie der ärgste Rowdy gegen diesen wundervollen Thomas Mann und gegen alle, welche arbeiten. Es wäre ein schlechtes Zeichen für Sie, wenn er Sie ausließe. Aber reagieren Sie um keinen Preis. Es kann ihn gar kein größeres Unglück treffen, als beharrlich ignoriert zu werden. Wo ist die Antwort Gardens, Moritz Heimanns, Hofmannsthal's, Max Reinhardts und der vielen andern Opfer, die sich einer ausgezeichneten Gesundheit freuen? Es ist zweifelhaft, ob sie alle aus Mitleid schweigen; aber unzweifelhaft, daß ihn keiner als satisfaktionsfähig anerkennt. Und das ist der dritte Grund, weshalb Sie nicht antworten dürfen: Er ist wirklich nicht satisfaktionsfähig. Er schlottert vor Angst. Wenn er, zum Beispiel, erfährt, daß ein Blatt einen Angriff auf ihn plant, so kündigt er dem Verleger in Rohrpostbriefen „Enthüllungen“ über einen Redakteur an (die selbstverständlich nie erfolgen, weil es gar nichts zu enthüllen gibt). Er erfindet, um den Dichter Heinrich Mann als Menschen zu schädigen, hassenswerte Worte, die dieser nie gesagt und nie geschrieben hat, und setzt sie unverzagt in Gänsefüße. Er kritisiert heute weniger die künstlerischen Leistungen von Schauspielerinnen als die Briefe, die sie von Herren empfangen. Er besaßt sich auch sonst öffentlich mit dem Geschlechtsleben von Zeitgenossen. Er rennt Bernhard Dernburg das Haus ein und bettelt ihn um „Material“ gegen Gardens an. Er . . . Genügte noch immer nicht? Ist das ein Gegner? Lassen Sie ihn ruhig in der Luft herumfuchteln — er hat nichts Besseres zu tun. Sie aber haben Besseres zu tun, als sich ihm zu stellen. Er verfolgt die Talente aus Eifersucht — Sie verfolgen die Stümper aus Sachlichkeit. Er ist alt — Sie sind jung. Er sinkt — Sie steigen. Was geht er Sie an? Es nimmt ihn keiner mehr ernst, den Sie ernst nehmen. Aber wenn Sie doch diesmal durchaus und durchum nicht

will dazu halten wollen, daß er Sie beslegelt und zu beischmuhen versucht hat -- dann, in Gottes Namen, machen Sie's mit ihm wie mit einem Laufjungen: Hauen Sie ihm Eine herunter und lassen Sie ihn für alle Zeiten laufen. Hören Sie: für alle Zeiten!

Wie steht in den alten Stammbüchern? „Dies wünscht Dir
Dein Freund“

Ich gebe die letzte Ehrfuge:

Alapperdürr im Schwund der Zeiten,
unternährt und schmerzenreich
(selbst der Zug der Ewigkeiten
sieht jetzt einer Runzel gleich) —

liegt er, der sich Pan geheiß'en,
trüb in der Matrazengruft;
und mit schweiß'gen, fieberheß'en
Händen spricht er in die Luft:

„Wehe, wehe, daß von meiner
Göttlichkeit der Mantel jank!
Fürder glaubt das Bod'sbein keiner —
um so mehr den Bod'sgestank.“

Schwierig ward die Götterrolle:
Pflückt' doch der Ungläub'gen Schar
mir die ganze Lämmervolle
vom geschweiften Schenkelpaar.

Weh, wo sind die Abonnenten?
Wo des Panes Dienerheer?
Keiner ließt 'n, keiner kennt 'n —
selbst der Zensor schwärzt nicht mehr . . .

Zwar die werten Extremamente
jammle ich noch, Zeil für Zeil,
halte sie am Wochenende
Stück um Stück fünf Groschen! feil.

Doch selbst Weischlaßlhrif brachte
mir die Kundschafft nicht zurück,
und nur pan'schen Schreck entsachte
meine Po . . . Po . . . Politik.

Sei man kocher, sei man treise —
man verpulvert sein Schenie . . .
Sic est vita! Such is life!
C'est la vie! la vie! la vie!“

Rundschau

Dumas père im Kintop

Der Graf von Monte Christo ist in den Kintop eingezogen, leider unter Zurücklassung seiner besten Hälfte. „Amerikas größter Schauspieler“ stellt ihn nach der bewährten Tradition des Sommertheaters in Syrius an der Knatter dar. Dumas père ist glänzend desabouiert.

Nein, dieser Umstandsfrämer! Man lese seinen endlosen Roman und sehe sich dann den munter vorbeischnurrenden Film an. Dumas glaubte, seinem Werk damit zu nützen, daß er die Todfeinde Monte Christos wie von einer geheimen Gottheit, rätselhaft und unaufspürbar, richten ließ. Eben stehen sie noch in Glanz und Macht und Ehren, und jetzt schon beginnt eine Hand, die aus der Luft zu wachsen scheint, ihre Marschalfketten und Ehrenzeichen zu lösen, nestelt am Bairsmantel und zupft an der Staatsanwaltsrobe, fährt über die Gesichter der Nächsten dieser Verdammten, daß alle Menschlichkeit aus ihnen weicht, und sie sich verzweifelt verzerren, wie die von Menschen, die in einem großen Schrecken sterben. Und schließlich verschwindet Monte Christo, kühl und unnahbar, wie er kam, und hinter ihm zerbrach eine Kaste.

So dieser Dumas! Dem Film das Filmtempo! Monte Christo (dessen Leidensgang durch Chateau d'If bis zur Langeweiligkeit detailliert und vor schrecklich bemalten Pappwänden gezeigt wird) erscheint, und seine drei Feinde rennen entweder in seinen Degen oder vor seine Pistolen oder brinnen sich ohne nähere Angabe des Grundes rasch selbst um. Monte Christo benimmt sich wie ein Eisenbahnunglück, und dann ist es aus.

Dieser Film ist so schlecht, daß

mit ihm ein Kintop Pleite gehen müßte: weil seiner Schlechtigkeit Rufname „Langeweile“ heißt. Da aber das Publikum jedem Anschein nach vom Kintop nur verlangt, daß Lichtbilder in gehöriger Masse gezeigt werden, gleichgültig welcher Qualität, macht lediglich die Kine-matographie wieder in der Anschauung einiger Mehrerer Pleite, und die Schwankfabrikanten müssen noch ein bißchen heruntergehen, um die Konkurrenz zu halten. Für strebsame Filmdichter sei das uralte Rezept verraten, nach dem dieser Monte Christo hergestellt ist. Es steckt in der vom Primanertwig geschaffenen Vereinfachung der „Räuber“: Aber ist Euch auch wohl, Vater? — Dem Manne kann geholfen werden! (Vorhang).

Ulrich Rauscher

Peter und Alexej

In diesem Stück des Deutschrussen Henry Heiseler wird der niemals versagende, urmenschenliche Kampf zwischen Vater und Sohn an dem Beispiel des Self-made-Zaren Peter und seines immer geschobenen, schwächlichen Sohnes Alexej dramatisch traktiert. Dieser an sich simple Stoff — es handelt sich in der Historie um den Aufstand des von den Altrussen gegen den robusten Peter aufgewachten Thronfolgers — wurde von jeher der Individualität der Dichter entsprechend kompliziert (man: erinnere sich der monströsen Zimmermannschen Trilogie „Alexis“). Heiseler nun folgt der Auffassung, die wir aus Merejkowskis Roman und aus dem Drama des Dresdeners Erler „Zar Peter“ kennen: Peter zwingt den revoltierenden Sohn — dem er die Thronfolge versagt, weil ihm Alexej ein gefährlich schwacher Herrscher scheint — zur Wahl zwischen Verzicht

und Giftrbecher. Man erkennt: es läßt sich aus diesem Stoff eine Haupt- und Staatsaktion wie auch ein Drama hohen Stils formen. Geiseler mag befürchtet haben, sein Stück könne zu einfach, zu starr werden, und deshalb kompliziert, motiviert und differenziert er so viel, daß aus dem natürlichen Konflikt ein Irrgarten der Gefühle und Gedanken wird. Ich will nicht sagen, daß dies Drama abzulehnen sei. Im Gegenteil: es ist gut und sicher gebaut, meidet trotz der spärlichen Handlung tote Stellen, zeigt natürlichen dramatischen Instinkt. Aber diese Nissen sind zu zerwühlt, zu reflektierend. Alerej wird zu einem prachtvollen Typ des Neuraustenikers, „aus solchem Zeug wie das zu Träumen“: diese Neugestaltung ist plausibel. Peter aber, der robuste Anruferfürst, wird zu einem recht edlen Herrn, der sogar einen göttlichen Wink (das Aufspringen einer Tür in spukhafter Nacht) erwarten muß, bis er sich entschließt, dem Sohn die entscheidende Frage zu stellen. Diese Menschen denken nicht nur zu viel, sie sprechen auch zu viel und zu schön (Geiseler stand dem Stefan-George-Streik nahe). Es war daher dem leipziger Intendanten Marterstein zu danken, daß er viel von den gleichmäßig tönenden Reden strich. Der Kontrast zwischen Vater und Sohn, der also dem Dichter nicht gänzlich geglückt war, wurde in der gut und sparsam inszenierten Aufführung durch die beiden vortrefflichen Schauspieler Decarli und Feldhammer schärfer herausgearbeitet: Decarli betonte das Rauhe, Robuste des Barbarenfürsten, Feldhammer steigerte den Schwächling zu einem in tausend Gefühlschen und Gedanklein durchschüttelten Oystericus. Alles, was außer diesen beiden Menschen im Stück auftritt und vor sich geht, ist schattenhaft, die vielen Episoden sind belanglos — und doch fühlt

man fast in jeder Szene, daß in diesem Erstlingswerk ein Mann seine Arbeit beginnt, der versteht, mit Temperament und Geschick auf der Bühne zu hantieren.

Karl Pinthus

Gestern und heute

Diese Stücke, die bei den Franzosen die Stücke von heute sind, sind bei uns längst die von gestern und ehegestern. Insofern sagt der Titel 'Gestern' dieses überflüssigerweise übersetzten und noch überflüssigerweise vom Stadttheater in Essen uraufgeführten Schauspiel von Paul Hervieu alles, was zu sagen ist. Es sind 'Probleme' darin, über deren Einfalt selbst Sudermann erröten würde. Ob ein Ehebruch eine Frau zur Diene macht und dergleichen. Paul Hervieu (de l'Académie Française) sieht gegen alle Tanten der Welt seine ganze Hinterbühne ein für den Beweis, daß dies nimmer und nimmermehr so ist, und schreibt in seiner naiven Entdeckung und Tantiemenfreude einen Dreiakt, in dem zwar nicht der Beweis, wohl aber jener Dialog fehlt, dessen Esprit über den banalen Vorwurf hinweghelfen könnte. Eine Frau, die gestern noch auf stolzen Rossen den Ehebruch in hundert Glüch-Ausdrücken verdammt, wird heute (durch das Herz geschossen) ihm eine milde Richterin. Voilà tout.

Wie anders wirkte da wenige Tage später in denselben Hallen das Zeichen Hans W. Nijders auf uns ein! Die schönen Worte, die Hans Harbeck an dieser Stelle über den 'Krieger' gesprochen hat, haben in Essen ihr Echo gefunden. Otto Albert Schneider, der unermüdliche Wegbahner des Dichters hier im Weiten, hat in einer vorzüglichen Inszenierung dieses Werk, an dem die deutsche Bühne seit Jahr und Tag vorübergeht, zur Aufführung und zum Sieg gebracht. Man empfand: Hier ist ein Ringender, ein schwerblütiger, fast widerwilliger Gestalter, dem die Ge-

bärbe nichts, Bilder und Gleichnisse wenig, die trostige Tat alles bedeutet. Er ist nicht von gestern, vielleicht auch nicht von morgen. Aber in ihm ist das Heute, das unausgegliche, in Schmerzen aufwachsende Heute, die sehnsüchtige Zeit der Flieger von heute.

Heinz Stolz

Niebiße

Fritz Peters hatte sein fünfzigtes Schauspiel 'Niebiße', das im Stadttheater von Brandenburg an der Havel die Uraufführung erlebte, lieber nicht ins Licht der Rampen stellen sollen. Muß denn ein zwar gutgemeintes, aber psychologisch und technisch rührend unbeholfenes Nachwerk durchaus auf die Bühne gebracht werden? Schließlich verlangt man doch natürlichen Szenenbau, künstlerisches Gefüge und im Dialog mehr als triviale Worte und papierene Perioden. Aus dem Rohstoff dieses unmöglichen 'Schauspiels' ließe sich etwa in Felix Dörmanns Art eine halb zynische, halb sentimentale Komödie machen. Bei Fritz Peters aber sind die 'Niebiße', die beim 'Kartenspiel des Lebens' nur zum Zuschauen da sind, recht einzeltüchtige Leute, und das junge Mädchen, das sich geistig von der Bourgeoisie befreien möchte, aber doch wieder in die Trägheit und den hohlen Luxus seiner Klasse zurückinkt, stammt trotz vorübergehenden sozialen Streiflichtern mütterlicherseits von der seligen Birch-Pfeiffer. Liebe, Abkehr und abermalige Hinwendung zu dem strebsamen Industriesproßling, der aber schließlich von der ehemals Angebeteten nichts mehr wissen will, ziehen in nur wenig modernisierter Form an uns vorüber. In solchen Unglücksfällen hält sich der literarisch nicht ganz anspruchsvolle Zuschauer nach dem ersten Akt noch aufrecht, nach dem zweiten beginnt der Verfall, nach dem dritten tritt (durch lange Pausen verschärft) Collaps ein, nach dem vierten be-

ginnt die Auflösung, und nach dem fünften ist man eine Leiche.

Erich Baron

Der Schönheitssalon

Bevor ich entschlummerte, sah ich im Geiste folgende Szene: Die Herren Jacoby und Lippich sitzen im Café Monopol und finden, daß es Zeit wäre, wieder einmal etwas für die Literatur zu tun. „Ich hab' eine großartige Idee“, sagt Jacoby. „Also: Ein junger Mann, ein schüchterner junger Mann fährt im Coupé mit einer nicht schüchternen jungen Dame, und beim Aussteigen nimmt er ihre und sie seine Handtasche mit. Stell dir vor: die Jagd, bis die Taschen wieder zurausgetauscht sind — fertige drei Akte, oder nicht?“ „Du bist ein Genie“ sagt Lippich, „aber wäre das nicht eher was fürs Kino?“ „Bist du verrückt?“ schreit Jacoby empört. „Fürs Kino soll'n wir schreiben, wo mir noch überdies ein brillanter Witz eingefallen ist? Es kommt nämlich auch noch eine Dame vor, die kann kein S aussprechen und saet statt verschaut — verseucht!“ „Pa ha, ha, — fabelhaft! Wirklich von dir? Aber ich hab' auch etwas: Einen Salon für Schönheitspflege, weißt du, so 'ne moderne Schwindsache mit Düstenformern und so.“ „Die auf der Bühne anprobiert werden — was?“ „Wenns die Zensur erlaubt — aber der Salon ist natürlich eigentlich was anderes, oder sieht doch so aus — kurz: ein französischer Schlager!“ „Überzahlen!“ ruft Jacoby. „Was ist los, wo willst du hin?“ „Frage! Wir fahren zu Lothar und verlangen Vorschuß.“ „Die Dichter erhielten offenbar den Vorschuß, und neulich gelangte ihr Werk in einer nicht durchaus congenialen Darstellung auf die Bretter des Komödienhauses, über dessen Zusammenbruch man sich nun wirklich nicht mehr wundern darf.“

Ernst Gohl

Die Freie Volkstheater ließ im Thalia-Theater Alfons Jedor Cohns „Kulturpalast“ aufzuführen. Es ist die Komödie des hemmungslosen Hochstaplers. Franz Perleberg schiebt und gründet. Geld fliegt ihm zu und wieder fort, aber sein „Kulturpalast“, ein märchenhaft luxuriöses Wohnhaus, wird gebaut. Der dreifache Schwiegervater — denn mit drei Schwestern hat es Perleberg zugleich — Blumenhändler am Potsdamer Platz, wird Sigdirektor. Dennoch scheint des Schwindlers eigene Freiheit bedroht, als sein Warenhaus besitzender Onkel auftritt und, um den Skandal zu vermeiden, ihn zu sanieren verspricht. Der Nefte ist oben auf. Schon sieht er neue Perspektiven und die lädierte Nichte, die er als Gegenleistung heiraten soll, an einen Negerchauffeur verpuppelt.

Es ist keine Frage, daß an einem solchen Milieu, einem solchen Gesellschaftskreise sowohl die Berliner Pötte wie die Berliner Komödie großen Stils sich erholen muß. Cohn nur verwechselt die Unbedenklichkeit seines Schiebers mit der Unbedenklichkeit seiner eigenen Mache. Er hat gewiß manchmal Witz, Schlagkraft, Situationshürftigkeit. Aber er geniert sich nicht, mit Szenen zu überrumpeln, die schwankhaft ordinär abgestanden, nicht mehr aus dem Stoffe dieses Lustspiels gezogen sind. Nicht das Thema diktiert Konsequenzen, sondern das Schema. Und wo scheinbar Berlin Handlung und Witz kommandiert, da wirkt der Reiz des ungestalteten Aktuellen. Die nackten Namen — Sechstagerrennen, P. B., Potsdamer Platz — affektieren. Assoziationen treten an Stelle von Bildern und Symbolen. Dennoch hätte eine bessere Auf-führung in diesem Schwank das Tempo und den Wirbel Berlins aufspüren können. Aber der Regisseur Erik Witte-Wild ließ die von allen Theatern Berlins zu-

sammengeholten Schauspieler ihren eigenen Stiefel spielen. Es war ein lebensgefährliches Seiltanzen und Schwerterischluden. Alles wurde undeutlich, weil es gleichmäßig deutlich war.

*

Strindbergs Einakter sind Extrakte oder Programmnummern, Konzentration oder Erholung, Sprengstoffe oder Papierschnitzel. Die erste Warnung und Debet und Credit sind das Zweite. Gefährliches ist unterhaltend geworden, Altschlüsse sind Lösungen, und Psychologie ist Pointe. Aber wenn der Atem gemächlicher geht, und die Oberfläche dieser Komödien gefälliger aussieht, so bleibt die unterirdische Energie dieselbe. Sie hält sich in Reserve, sie verharrt als Möglichkeit, da sie als Wirklichkeit hervorzutreten verschmäht. Die Sitzenaufrichtung, die Betonung verneht sich unterhalb der Vorgänge. Wenn die Auseinandersetzungen von dort her immer noch ein gefährliches Leuchten empfangen, so bleiben die persönlichen, die dramatischen, die szenischen Gegenjäger im Schatten. Zwar wird die müde Unterhaltung eines alternden Ehepaars in der „Ersten Warnung“ unterbrochen, angetrieben, gesteigert, gespißt durch die Auftritte eines triebhaft erwachenden Mädchens und einer triebhaft absterbenden und um so gefährlicheren alten Dame; aber in Debet und Credit fehlen die szenischen Reize und Klammern. Die Handlung wird weder auseinandergehalten noch zusammengehämmert. Und wenn einem berühmten gewordenen Afrika-reisenden erpresserischer Eigennutz alte Verpflichtungen präsentiert, so entsteht kein Auseinander und Durcheinander, sondern ein Nebeneinander und Nacheinander.

Das, was sich im Deutschen Schauspielhaus Reize nennt, wollte also eine Bindung schaffen und versiel auf eine Maske im Wieder-meierkostüm. Ich weiß nicht, ob sich bei Strindberg eine Anregung findet, oder ob Debet und Credit-

sonst im Stöckchen aufgeführt wird; das aber weiß ich, daß es überflüssig und störend ist. Wenn es hundertmal so aufgeführt wäre und Strindberg selbst es wollte — zum hundertersten Male müßte man es anders machen! Stringberg ist auch in seinen schwächsten Werken zu gut für eine stilistische Spielerei. Auch sein unterdrücktester menschlicher Ton ist zu stark für Schnörkel und Arabeske. Und diese Damen und diese Herren! Wie sich die Talentlosigkeit spreizte, marionettenhaft zu sein! Wirklich, Herr Ekert kann einem leid tun. Dabei war die Regie des Herrn Friedemann noch nicht einmal das Schlimmste. Die Stärkere, die zu den geladenen Einaktern Strindbergs gehört, wurde von einer andern Regiefrau judenmännlich aufgefaßt. Fräulein Somarr, die die unterliegende Schweigerin gab, wurde zu Verbeutlichkeiten gezwungen, die die Gestalt fälschten. Statt sich mit ironischem, zurückhaltendem, resigniertem Gebärdenpiel zu begnügen, mußte sie traumhaft-hysterisch in Zeitungen wühlen, pathetisch blicken und sich gar, als Frau K. von ihr sagt, daß sie sie wie eine Schlange verzaubert hätte, mit vorgestrecktem Arm reptilienhaft lauend über den Tisch legen. Ein Regiedilettantismus, wie er anmaßender nicht gedacht werden kann, machte aus einem Drama, in dem die Rede der einen sich an dem unwillkürlichen (!) Mienenspiel der andern entzündet — ich würde sogar das zweimalige laute Lachen selbst gegen Strindberg abdämpfen — ein pathetisches Rosenstück. Man hatte das Gefühl: im Parkett sitzt jemand und furbelt.

Herbert Ihering

Z i d e l = G l a s e n a p p

I

Zu der Erwiderung des Herrn v. Glasenapp möchte ich bemerken, daß ich an den Herrn Polizeipräsidenten am 24. Januar ein Schreiben gerichtet habe und bis zum heutigen Tage ohne Nachricht

geblieben bin. Anfang Februar beschäftigte sich die Öffentlichkeit mit der Angelegenheit. Ob der Herr Polizeipräsident infolge der Veröffentlichung sich nunmehr zu einem Antwortschreiben aufgeschwungen hat, weiß ich nicht; aber selbst der an mich nach Angabe des Herrn v. Glasenapp am 24. Februar abgegangene ausführliche Bescheid ist bis heute, den 6. März, noch nicht in meinem Besitz. Schreiben des Herrn Polizeipräsidenten, die die sofortige Schließung meines Theaters anordneten oder die Ablehnung einer Spielerlaubnis für ein zweites Theater in Berlin enthielten, wußten mich in erheblich kürzerer Zeit zu erreichen.

Martin Zickel

II

9. 3. 1913.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Die am 25. Januar eingegangene Eingabe des Dr. Zickel auf Freigabe seiner Kautionsurkunde, nachdem die erforderlichen Nachfragen bei den beteiligten Anwälten erledigt waren, in einem eingehenden Bescheide unter dem 24. Februar beantwortet worden. Inzwischen hatte auch der Herr Minister auf die Zickelsche Beschwerde Bericht eingefordert. Der Unterzeichnete verfügte daher als der jetzige Bearbeiter der Angelegenheit die sofortige Vorlage sämtlicher Vorgänge. Bei dieser Gelegenheit hat die Kanzlei, bei der sich der Bescheid vom 24. Februar zur Fertigung und Absendung der Reinschrift gerade befand, den Vorgang leider unerledigt wieder in den Geschäftsgang gegeben, so daß die Reinschrift in der Tat damals nicht zur Absendung gelangt ist. Nachdem das gerade im vorliegenden Falle höchst bedauerliche Versehen der Kanzlei durch Ihre gefällige Mitteilung jetzt entdeckt worden, ist der vorerwähnte Bescheid unter dem gestrigen Datum sofort an Dr. Zickel abgegangen.

Hochoachtungsvoll

Griebel

Regierungsrat

Aus der Praxis

Neue Werke

Adolph Roje: Vachende Stunden, Einakterzyklus. (Arion)

Gustav Wanda: Das Spitzenhöschchen, Dreiaktiges Vaudeville, Text von Bruno Deder und Robert Pohl.

Die Presse

1. Boffische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Alfons Fedor Cohn: Der Kulturpalast, Lustspiel in drei Akten. Freie Volksbühne (im Thalia-theater).

1. Ein der Beachtung wertendes Stück, das auch außerhalb des Rahmens einer Vereinsvorstellung wirken würde.

2. Von ein paar gelungenen Nebenfiguren und ein paar durchflotten, witzigen Dialog hervorstechenden Szenen abgesehen ist die Komödie in ihrer Hauptgestalt und also im Kern verfehlt.

3. Eine übermütige, echt berliner Komödie, die eine Fülle gut beobachteten Lebens, scharfen Witz und Humor auf die Bühne brachte.

4. Es ist eine Gründerkomödie im aktuellsten großberliner Milieu, geschickt zusammengefasst und im ganzen von einer glücklichen und festen Satire.

5. Hoffen wir, daß die talentvollen Ansätze für das nächste Mal etwas Fertiges erwarten lassen.

*

II. Wilhelm Jacoby und Arthur Lippisch: Der Schönheitsalon,

Schwank in drei Akten. Komödienhaus.

1. Die Darsteller hatten es mit Karikaturen zu tun.

2. Ja — wenn die Darstellung nicht so gewesen wäre!

3. Jedenfalls hat sich das Komödienhaus mit diesem Schwank ein Zugtück ersten Ranges erworben.

4. Eine von den Burlesken, denen die Kritik keinen größern Gefallen erweisen kann, als wenn sie sich für unzuständig erklärt.

5. Einige Situationen sind wirklich lustig.

*

III. Carl Sternheim: Bürger Schoppel, Komödie in fünf Akten. Kammerspiele.

1. Das brauchbare Gerüst einer starken Komödie, das nur leider mit allerlei halbdunkeln Lampions verhängt wurde, anstatt zum Bau ausgestaltet zu werden.

2. Dies Durcheinander von Satire, Hanswurstdiade, Parodie, zu der im Maß mitunter recht ernste Töne klingen, ist eine gefährliche Sache. Sternheim meistert es geradezu.

3. Der unnaive Techniker der Satire zeigt diesmal ein Entwicklungsstadium und bietet ein paar Ueberraschungen, welche beweisen, daß ein in der Form Eigenartiger auch an Erfindung gewonnen hat.

4. Die Sprache der Kleinbürger ist Buchsprache, der Stil der Komödie ist Stillosigkeit.

5. Prinz August Wilhelm wohnte der Vorstellung bei.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Alsborg & Hentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

20. März 1913

Nummer 12

Hebbel / von Julius Bab

Festrede, gehalten für die berliner Studentenschaft
vor einer Aufführung von „Gnges und sein Ring“
im Deutschen Theater

Meine verehrten Damen und Herren!
Der Dichter, zu dessen Feier wir uns hier versammelt haben, wollte sein Wort nicht als Griffel gebrauchen, um seine Gesinnung in unmittelbar werbendem Aufruf niederzuschreiben; er setzte seinen Stolz darein, daß sein Wort nur Meißel sei, um Gestalten zu bilden, deren sinnlicher Eindruck dem Beschauer das Weltgefühl ihres Schöpfers vermitteln sollte. Einmal nur hat er sich unmittelbar mit werbender Gewalt, mit direktem rhetorischem Pathos an Hörer gewendet, und damals — damals hat er zu Ihnen gesprochen, meine werten Studenten und Studentinnen, damals schuf er an der Schwelle viel entscheidender Lebensjahre den Gesang: „An die Jünglinge“. In der Mitte aber dieses Gesanges stehen die Zeilen:

Betet dann, doch betet nur Aus der eigenen Natur
zu Euch selbst, und Ihr beschwört, Einen Geist, der Euch erhört.

Diese Zeilen scheinen mir unmittelbar in das Herz von Hebbels Lebensleistung zu zielen: sie sind der Grundtext, über den die ganze Predigt seines Lebens geht, sie sind die Melodie, die in hundert Variationen überall aus seinem Werk ertönt. Es ist diese indische Religion, diese Haltung voll Hingabe und Stolz, voll Selbstgefühl und Weltgefühl, voll Frömmigkeit und Kraft, die seit einem Vierteljahrhundert wieder die Geister zu Hebbel zieht. Und wenn die Jugend sich nicht nur heut durch den Reiz einer Jubiläumszahl zum Feste versammelt, wenn sie in der täglichen Arbeit und Freude seit ein paar Jahrzehnten sich mit wachsender Liebe der Gestalt Hebbels zuwendet, so ist es um des Geistes willen, der aus dieser Strophe spricht.

Nun könnte man freilich fragen: Müssen wir Deutschen solche Erdenfrömmigkeit erst von diesem Hebbel lernen? Schien

sie nicht schon vor vier Menschenaltern begründet — damals, als die Arbeit des größten Philosophen endlich ein sicheres Feld gesetzmäßig irdischer Bewährung aus dem Dämmern des Unendlichen abgeschliffen hatte, und als in diesen gesicherten Bezirken sich das Werk Goethes erhob, das Werk eines ganz auf Erden offenbarten Gottes, eines ganz in Form und Gestalt gefaßten Allgefühls? Aber wer dieses einwendet, der muß sich auch erinnern, daß auf jenes Zeitalter der klassischen Welteroberung und Weltheiligung die mächtige romantische Reaktion folgte, das Wiedererwachen der mittelalterlichen, hinterweltlichen Frömmigkeit; daß über die Saaten unsrer Klassiker die romantische Flut einherbrauste, alle Formen zerbrechend, alle hellen Grenzen in selige Nacht lösend und die Geister hinausjühlend in die hohe See des Unendlichen, Unfaßbaren, Unwirklichen. Ertrinken, versinken unbewußt — das schien die höchste Lust dieser Zeit. Und es schien wirklich, daß diese Flut allen Geist von dem Felde irdischer Bewährung hinweggerissen hatte; daß hinter ihr nichts zurückblieb als ein Sumpf, in dem nur noch der Philister gedieh, der behagliche kleine, gott- und geistlose, dem der nächste Nutzen und das stumpfste Behagen statt jedes Glaubens und jeder Hingabe war. Und Sie wissen, wie ein Jahrhundert lang immer wieder starke Geister sich erhoben, sich der romantischen Verführung zu entziehen und Dämme heilig erhabener Erde gegen die heranschende Flut zu werfen. Nicht viel mehr als ein Jahr ist vergangen, daß wir hier an dieser Stelle den hundertsten Todestag des Mannes begingen, der als das erste Schlachtopfer der Romantik fiel: Heinrich von Kleist, der selbst im Todesrausch hinaustaumelte in ein lodendes Jenseits, der aber den Brinzen von Homburg zurückließ — den Aufstieg eines nachwandelnden Jünglings zu klarer, zielbewußter, pflichtbewußter Mannheit. Und Sie kennen jenen andern, der am Ende des Jahrhunderts als der Letzte — und noch nicht der Letzte — in diesem Kampfe fiel: Friedrich Nietzsche, der Brandfackeln wider die Götzen seiner romantischen Jugend warf. Einer aber, einer allein ist aus dem Kampf dieses deutschen Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik als Sieger hervorgegangen, ein erster Ueberwinder, der den Weg zur klassischen Welt zurück zu weisen vermochte, ohne dafür mit dem Leben zu zahlen, und dieser eine ist Friedrich Hebbel.

Todeslust und selig schwärmenden Wahnsinn hat er in sich überwunden und all seine frommen Kräfte mit mächtigem Griff in ein irdisches Werk gepreßt. So ruft er den Jünglingen zu:

Gott dem Herrn laß ein Triumph,
Wenn Ihr nicht vor ihm vergeht,
Wenn Ihr statt im Staube stumpf
Hinzuknien herrlich steht.

Wenn Ihr stolz, dem Baume gleich,
Euch nicht unter Blüten bückt,
Wenn die Last des Segens Euch
Erist hinab zur Erde drückt.

Auch Hebbel wußte, daß der kleine Mensch nur dadurch groß wird, daß er das All in sich hineinläßt. „O, wie das ganze Weltenall sich umdreht in dem kleinsten Ball.“ Auch ihm war „das Geheimnis, wunderbar wie feins, des In- und Durcheinanderseins“ offenbar. Er wußte, daß das „Erstarren in der Schlacke“ den Tod bedeutet, daß jeder trübe Egoismus, der nicht das „Sterb und Wende“ hat, den Geist vernichtet. Er hat das im tiefsten Sinne Lebensgefährliche, das Naturlose, das Gottlose des Philistertums gestaltet in seinen bürgerlichen Trauerspielen; er hat in ‚Maria Magdalena‘ gezeigt, wie die ganz in Formen erstarrte Menschheit zugrunde geht. Aber er kam zu dem großen, unromantischen Gleichgewicht, er kam zu Wirklichkeit und Tat, weil er erkannte, daß das Ganze nur in den Teilen lebt, daß Gott nur in Individuen offenbart ist. „Du kannst die Schranken nicht erweitern, die Dich zum Ich zusammendrängen. Verschüttet heißt den Trank, nicht läutern, die haltende Retorte sprengen.“ Die Formen, die Gestalt gebenden, sie waren ihm nicht weniger heilig als der Geist, dem sie Gestalt geben — die Formen, das heißt: diese Welt der Erscheinungen, die Wirklichkeit. Und so ward das Ich, die Persönlichkeit die große heiligende Kraft im Mittelpunkt von Hebbels Leben, und ihr Stolz, ihre Entschlossenheit, ihre Spröde ward der Gegenstand seiner tiefsten Liebe, Bewunderung und seiner innigsten künstlerischen Bemühungen. Und wieder heißt es in dem Gefang an die Jünglinge:

Leben heißt tief einsam sein — Sich kein Tropfen Tau hinein,
In die spröde Knospe drängt Den die innere Blut nicht sprengt.

Die Knospe, die sich in starrer Verschlossenheit nicht entfaltet, stirbt, ohne Frucht zu bringen — aber auch die sich allzu willig der süßen Luft der Welt öffnet, widerstandslos jedem Hauch hingegen, sie verweht ungerieft. Dieser Doppeldruck des Seins, dieser unerwigte Zweiflang von Form und Kraft, von Individuum und All: er gibt den Rhythmus, in dem jedes Werk von Hebbel ichwillt. In diesem wundervollen Takt anflutend und abebbend sind Hebbels schönste Lyrika gedichtet: jene Lieder vom Abend und vom Wein, vom Schlaf und vom Tode — von all jenen Kräften, die das Ich ahnungsvoll erweitern, bis es an jener Grenze zittert, wo der Flug ins All hinaus zu gelangen scheint, bis die Natur ihr Rind wieder in Schranken schlägt „und um die dürftige Flamme den schützenden Kreis“ zieht. Um dieses Rhythmus willen ward Hebbel ein Meister des Sonetts, das in zwei reimverbundenen Vierzeilern die Gegenkräfte ordnet, die dann in sechs mächtig ausrollenden Reimen ihre lebendige Einheit enthüllen. Und durch das innerste Erleben dieses Zweiflangs ward Hebbel der große Epigrammatiker, wohl der am wahrsten

berufene Epigrammedichter der Deutschen. Denn das Epigramm ist nichts als das Auffunkeln des Lebens in einem merkwürdigen Widerspruch, das Sichtbarwerden des Unendlichen in einer grotesken oder tragischen Gebundenheit — und solche Epigramme hat Hebbel nicht nur gedichtet: er hat in ihnen immer und überall geschrieben, gesprochen, gedacht, gelebt.

Und durch dieses Grunderlebnis eines notwendigen Kontrastes in jeder Erscheinung ward Hebbel auch zum Dramatiker. In dem Spiel menschlicher Verbundenheiten, wie sie den Stoff des Bühnendichters ausmachen, war ihm jenes selbe Gesetz offenbar, das alles Leben meistert: die tragische Schuld, die Schuld des Seins, der ewige Drang der Lebenskraft, die doch nur in Formen existieren kann, über die Schranken der Formen hinaus ins All. Sein „höchstes Gebot“ für Menschen, der Inbegriff alles Sittlichen, mußte für ihn die „Achtung vor dem Menschenbild“ sein, denn jede Individualität ist ihm heiliges Gefäß der Gottheit — in jeder „ich willt der Keim zu allem Höchsten“. Und so enthüllt sich ihm die tragische Schuld der Untermenschen, die nicht einmal die genügende Achtung vor ihrem wahren eigenen Ich haben, die es von den seelenlosen Zwängen sozialer Ehre vergewaltigen lassen und daran zugrunde gehen — die bürgerlichen Tragödien, von denen ich vorher sprach. Und es enthüllt sich ihm die Tragik der Uebermenschen, die das eigene Ich über das Maß hinaus dehnen wollen — weiblich passiv, wie Judith, die in ihren Gott hineinspringt, ganz sein Werkzeug, sein Schwert nur sein will; aber sie wird ihm „zu schwer“, er läßt sie fallen, nur in begrenzten Formen will sich der Weltgeist offenbaren, und so wirft er sie durch Liebe und Haß in die Grenzen der Persönlichkeit, der Menschheit zurück; oder männlich aktiv wie Holofernes, der das All in sich hineinschlingen, selber Gott sein möchte, und der es büßen muß, daß er es wagte, fremde Individualität, die nicht weniger göttlich als seine eigene ist, zum bloßen Mittel, zum Ding, zum Brennstoff seiner Flamme zu machen.

Wenn in Hebbels Dramen der jeguelle Kontrast, der Zusammenstoß der beiden Geschlechter eine so große Rolle spielt, so ist es, weil diese verschiedene Tragik von Mann und Frau für Hebbel die merkwürdigste Variation seines großen Grundmotivs bedeutet, vor allem aber, weil der erotische Aufschwung als die elementarste aller zwischenmenschlichen, sozialen Bewegungen am leichtesten den Menschen über seine natürliche Schranke hinausreißt. Selbstüberhebung, frevelhaftes Insichziehen des geliebten Lebens — das ist die Sünde des Mannes; Selbstvergessenheit, nicht minder frevelhaftes Untersinken in einem geliebten Ich — das ist die Sünde des Weibes. Und wo sich das Weib auf ihre

tieffte Pflicht und ihr höchstes Recht besinnt, auch im Aufschwung der Liebe ein Ich zu wahren, da wird sie wie Mariamne sich auch gegen den geliebten Mann zum tödlichsten Kampf erheben, wenn er ein Tyrann ist wie Herodes. Niemals aber ist der erotische Kampf bei Hebbel etwas anderes als Beispiel, Zeichen, Symbol für den Kampf der Lösenden und der Haltenden, der verwirrenden und der fassenden Kräfte im Ganzen der Welt. Der Schleier, den des Randaules Ungebuld und eitle Neubegier der Rhodope abreißt, ist ein Teil von ihrem Selbst — nicht anders, als die Krone oder das rostige Schwert, gegen die sein kühner Sinn eben so revolutioniert, Teil sind vom Sein des Staats und der Gesellschaft. Denn all dies sind Formen, und nur in Formen lebt der Geist, und wer die Formen zerstört, ohne schon neue bereit zu halten, der ruft das Chaos herauf, das ihn selbst als Ersten verschlingen muß. Das Drama vom Ring des Gyges, das Sie heute hören sollen, ist in Wahrheit ein hohes Lied des Konservatismus — des Konservatismus freilich als eines kosmischen Weltprinzips. Die Form an sich war Hebbel heilig, nicht eine bestimmte Form, noch weniger ein bestimmter Inhalt der Geschichte; und wie hier, wo er das Wesen der Form bedroht sah, tief konservativ, so ist er anderswo furchtbar revolutionär gewesen, wo ihm die erstarrte Form das ewig sich wandelnde Leben zu erdrücken schien. Sein Ideal aber war der Mann, der keusch und fromm die Formen ehrt, und doch Kraft genug besitzt, den Strom des Lebens weiter von Form zu neuer Form zu leiten: Gyges, in dessen reinen Händen der heilige Ring der Geister nie zum Unheil geworden wäre, und der deshalb die Krone des Lebens tragen darf — Dietrich von Bern, der nach der allzermalmenden Schlacht entfesselter Leidenschaften die Welt auf seinen Rücken weiter schleppen wird.

Nur ein Künstler, dessen tagtäglichste Erfahrung es ist, wie ein winziges Stück der voll erfakten sinnlichen Welt das Wesen und das Gesetz der ganzen Welt offenbart, nur solch ein Künstler konnte Hebbels Grundrhythmus, den schöpferischen Zweiflang von Einzelform und Allkraft erfassen. Aber wenn sein Werk aus dem Selbstbewußtsein eines „Künstlers“ geboren ist, so doch auch aus dem „Bewußtsein“ eines Künstlers. Ihm, der nicht gleich dem goethischen Genius auf reinlich gesichertem Grunde baute, der in stetem Kampf wider den drohenden Schwall des romantischen Schwarmgeistes sein Werk errichtete, ihm war die indisch fromme Haltung, die gläubige Behauptung der Wirklichkeit nur feil um den Preis eines immer wachen, höchst gespannten Bewußtseins. Seine innere Verteidigerstellung zwang ihn, in jeder Erscheinung blindig und scharf ihr Gesetz, in jeder Form die große

Verknüpftheit ins Ganze unzweideutig aufzuweisen. So kam ein Wissen um das eigene Gesetz, eine Vollständigkeit und Klarheit in all seine Gestalten, die nicht der Natur entspricht. So haften an seinem Werk jener künstlerische Mangel an vollkommen Selbstverständlichem, an reinem Schein. Jenes tiefe Wort von Heine, daß in Hebbels Werk mehr Wahrheit als Natur sei, gilt allerdings. Aber wenn ihm kein künstlerisches Gebild zu willenlos reiner Vollkommenheit gelungen wäre, weil sie alle im grellsten Licht seines ungeheuer wachen Lebenskampfes standen — ein Werk ist ihm zu reinster Vollkommenheit geraten: das ist dieser Lebenskampf selbst. Der Kampf, den der wessalburener Maurerjohn und Schreibergehilfe um seine Weiterbildung, der hamburger Stipendiat und der münchener Hungerleider um seine Freiheit und Schaffensmöglichkeit, der Mann und Dichter in Wien um eine tragende Basis für Leben und Werk kämpfte: dieser Kampf war wie eines zügellosen Schwarmgeistes Kampf, frei zu werden von Fesseln — immer wollte er frei sein zu einem Werke, wollte ganz gehören der höchsten Kraft seines Innern, durch die seine Individualität würdiges Gefäß und Zeugnis des göttlichen Geistes werden sollte. Aus der eigenen Natur hat er den Geist beschworen, der ihn erhören sollte. Nicht die weltjchmerzliche Schönheit romantischen Unterganges eignet dem Hebbelschen Lebenskampf, sondern die höhere Schönheit eines Sieges, einer wahrhaften Weltbezwingung. Mit Wahrheit hat sich und uns Hebbel im Gesang an die Jünglinge verheißt:

Na, es werde, spricht auch Gott. Denn den macht er nicht zu Spott.
 Und sein Segen senkt sich still. Der sich selbst vollenden will.
 Daß dieser Mann, der durch tiefstes äußeres und inneres Elend,
 durch jede Art des Zweifels und der Verzweiflung hindurchge-
 schritten war, im letzten Jahrzehnt seines Lebens an jedem Sil-
 besterabend in sein Tagebuch zu schreiben vermochte: „Bleibe alles
 wie es ist“ — das macht vielleicht die ganze eigentliche Größe
 seiner Erscheinung aus.

Freilich: als jene Harmonie, jenes kampflos sicher gewordene
 Lebensgefühl eben begann, sein poetisches Werk zu durchdringen,
 da mußte er von hinnen. Seine Kraft gehörte dem Kampf, und
 der Kampf hatte sie aufgebraucht. Man hat Hebbels Lebensan-
 schauung mit Recht eine tragische genannt, aber dann muß man
 dreimal betonen, daß tragisch nicht traurig und nicht pessimistisch,
 sondern heroisch ist, daß tragisch jenes innere Pathos ist, das noch
 im Untergang den Sinn, im Tode das Leben, im schrillsten Ton
 den notwendigen Teil einer hohen Harmonie anerkennt. Von
 dieser todesmütigen Tragik war Hebbels Leben erfüllt. Seine
 Liebe zum Ganzen machte ihn bereit, jede Gestalt willig aufzu-

geben; seine Liebe zur Gestalt machte ihn fähig, jeden Allrausch in Formen der Wirklichkeit einzuschließen. So führt sein Weg, sein Weg voll Kampf und Lärm, voll Blut und Schweiß doch wieder hinan zu jener reinen Höhe, auf der Goethes Haus gebaut ist, zu jenem Felde, auf dem alles Wirkliche heilig heißt, weil sich das Einzelne vollgezogen hat vom Ganzen, „so daß, was in ihm weht und lebt und ist, wie seinen Namen, seine Kraft vermißt“.

Wie erhabener Ernst, wie höchste Reinheit des Willens durch dieses Dichters Seele und durch die Seele all seiner Gestalten zieht, wie bei ihm alles Können und Verjagen, Schuld und Unschuld erst auf einer Ebene weit über alle kleinen menschlichen Gemeinheiten beginnt, das ist wohl nirgends stärker zu spüren als in seiner Dichtung „Gyges und sein Ring“. In Friedrich Hebbel war jener Geist, der das Göttliche wirklich, das Wirkliche göttlich machte. Und wenn Sie heute, vom Anhauch dieses Geistes erschüttert, in den Abend hinaustreten, so wird der Rhythmus seiner Seele auch durch Sie hinschwingen, und das Wort wird sich an Ihnen erfüllen, mit dem Hebbels Anruf an die Nüchternen schließt:

Euch geziemt nur eine Lust:
Nur ein Gang durch Sturm und Nacht,
Der aus Eurer dunklen Brust
Einen Sternenhimmel macht.

Häuser am Abend / von J. Schreier

Blicken die Häuser träumend aus schüchternen Scheiben:
Ein Abend langt nach ihrer traumseligen Glut,
Will ihr funkelndes Gut

Heber ferne Wolken und Winde treiben.
Und nun hocken auf rötlich beschienenen Giebeln und Dächern
Farbloße Schatten und fühlen mit bleichen Fächern
Ziegel, Blech und Gestein.

Wissen die Häuser nicht ein noch aus:
Leffnen gedoppelte Fenster, furchtsame Türen,
Und blaße Gardinen schwanke wie Fahnen,
Zittern im Dunkeln, knittern vor Ahnen
Und lassen sich von innen heraus
Vom Abend durchrühren.

Da stehen die roten Stämme einsam und ringeln Rauch,
Und die Häuser blicken träumend aus schüchternen Scheiben.
Abend säet und streut seinen jammetenen Rauch
Und läßt ihn in allen Dingen Blüten treiben.

Macbeth

Reinhardt hatte ihn angekündigt, und Reinhardt haben ihn gespielt. Umgekehrt wäre Shakespeares 'Macbeth' daraus geworden. Bernauers ist anders. Seine Aufführung voll bürgerlicher Tugenden: fleißig, sauber, klar, exakt, flink und nahezu vollständig. So flink, daß es kaum nötig gewesen wäre, den Kontrast der amblutigen Welt zu der blutigen auch nur um ein Szendchen, um eine Figur zu schmälern. Aber freilich: wäre selbst dann dieser Kontrast lebendig geworden? Keine Flinkheit nämlich würde nicht allein durch die Drehbühne erreicht. Entscheidend war die bekannte Art von 'Stilisierung', die es aufs äußerste erschwert, die angenehme Lage eines Schlosses, Schwalbennester, die schmeichlerische Sanftheit des Himmelshauches und ähnlich günstige atmosphärische Bedingungen fühlbar zu machen. Im Hintergrund der Bühne ein Holzrahmen, zu dem ein paar Stufen emporführten, und der alle möglichen Situationen einfaßte. Bald standen dunkle Lanzenträger im Profil gegen einen hellen Horizont; bald erhoben sich aus dem untern Rande allzu gutartige Fegen; bald wuchs links ein Bäumchen, das unsre märchenwilde Vorstellung vom mörderischen Birnamswalde Lügen strafte. Wenn sich vor diesem Rahmen verschieden gefärbte und gemusterte Vorhänge zusammenzogen, so war er zum bloßen Fond geschlossener Räume neutralisiert: der Halle in Macbeths Schloß, des Audienzimmers, eines Wehrgangs. Kein Wunder, daß diese Räume schmal wurden. Aber es war eine übertriebene Kümmerlichkeit, daß das Bankett nicht von Macbeth und seiner Lady, sondern von Banquos haarbuschigen Mördern veranstaltet schien. Warum benutzte man nicht schon hier die ganze Bühne, die doch nachher für keinen wichtigeren Austritt einen Part der englischen Könige darstellen durfte! Sie wurde auch dem Macduff nicht verweigert, der zwar Macbeth zu ebener Erde erschlagen hatte, aber nirgends anders als in einem barnahast beleuchteten Ausschnitt des ersten Stocks das Haupt des Helden triumphierend schwingen wollte. Also: die Einfachheit wurde entweder am falschen Ort geopfert, oder es war überhaupt eine falsche Einfachheit. Die richtige ist bei Shakespeare in vier Silben vorgeschrieben. „Szene: Schottland.“ Hic saltate. Vorhänge und Holzrahmen sind bequem, aber schon wieder überlebt oder wenigstens nur mit sorgsamster Auswahl zu verwenden. 'Macbeth' braucht Heide, Nebel, Wolken, Blitze, Blut, Finsternis und Furchtbarkeit. Reist nicht

nach Schottland, um einen ethnographischen Anhalt zu haben. Vest Shakespeares Text. Spürt die gewaltigen Maße dieser Tragödie, die Ueberlebensgröße ihrer Gestalten, ihre heroische Melodie, die Melancholie dieser Landschaft, den Höhlenpfuf un-menschlicher Seherinnen, die stöhnende Machtgier eines zu-sammengeschmiedeten Baares, die Grauenhaftigkeit eines Ein-bruchs in friedliche Hürden, den schweigenden Schmerz verwaister Fürstenjöhne, die tiefe Anständigkeit ihres Straf- und Rachezugs, die Mußt von Schlachten, die Todesangst eines zerrütteten Riesenferls — spürt den Erzklang, aber auch die reichen Töne dieser Sprache. Ist es zweifelhaft, wie man das auf die Bühne zu bringen hat? War nicht oder als ein Stück Mythos, phantastisch gezackt, hochgebingig in jedem Sinne, funkelnd und jauchend, schaudervoll und hart.

Man könnte demnach vielleicht sagen, daß Bernauer besser räte, von Aufgaben dieses Kalibers die Hände zu lassen. Seine Aufführung ist stumpf, lustlos (nicht etwa: lustlos), ungroß, grau und, um auch das ärgste Schimpfwort hervorzuholen, würdig. Aber verdient er, verhöhnt zu werden, weil er in der König-gräberstraße Heibel, Ibsen und Shakespeare nicht genau so congenial spielt wie in der Charlottenstraße sich selber? Wäre er höher zu achten, wenn er neben sein unverbrüchliches Possentheater ein unverbrüchliches Schwantheater setzte? Ich weiß doch nicht. ‚Herodes und Mariamne‘, ‚Brand‘ und ‚Macbeth‘ leiden keinen Schaden. Reinhardt wird höchstens ein bis zwei Winter ge-hindert, das eine oder andre Werk in vollem Umfang und Reich-tum nachzuschaffen. Der Südosten Berlins kommt dahinter, daß es mehr und andre Dichtersleute gibt als unsern guten alten Köpfer. Bleibt allenfalls der Einwand, daß die Kräfte von Schauspielern überspannt werden, die solche Rollen für ihr Leben gern spielen wollen und es entweder niemals oder nicht früher imstande sein werden, als bis der Regisseur Bernauer den Ent-schluß faßt, in jedem Falle sich und ihnen klar zu machen, was für Charaktere, was für Situationen, was für eine Diktion sie vor sich haben. Diesmal ist noch aus jener wortkargsten Szene der Weltliteratur, wo Macduff den Tod der Seinen erfährt, eine Melchthalerei geworden, und das durch einen Schauspieler, dessen junge Männlichkeit man bis in die Schumannstraße loben möchte. Diesmal ist vor allem schlecht gesprochen worden. Nur Banquo, Malcolm und den Pförtner nehm’ ich aus. Sonst aber sind Shake-

ipeares Verje sträflich verhüttet worden — von den meisten Nebenfiguren wahrscheinlich aus Unvermögen,, von Lady Macbeth offenbar aus einem Prinzip, das ihr energisch ausgedrückt werden sollte.

An einer Stelle, wo streng darüber gewacht wird, daß ich mit einem Pfücher wie Sadermann nicht „unmabel“ umgehe, hat man Künstler wie Wegener und die Friesch nicht als Darsteller von Räubern und Mördern einfach anzulänglich genannt, sondern zur Strafe selber als Räuber und Mörder behandelt. In der Sache sind sie kaum zu retten. Die Friesch kümmert sich keinen Augenblick darum, daß eine klassische Tragödie nicht ein dramatisierter Kolportageroman, Lady Macbeth nicht Therese Raquin ist. Sie rutscht in der Totschlagszene häuchlings die Treppe herunter und überfieht als Nachtwandlerin, daß hier jeder Satz eine Schönheit ist und allerdings durchlitten klingen, aber doch zunächst einmal ‚gebracht‘ werden muß. Ich ahne nur, wann sie behaupten wird, daß alle Wohlgerüche Arabiens diese kleine Hand nicht . . . Sie spielt eine Frau, die unnormaler Weise mitten in der Nacht aufgestanden ist und schlaftrauken ein paar unverständliche Sätze lallt. Diese Bürgerfrau ist sie auch bei Tage; und selbst das wäre erträglich, wenn sie niemals anders scheinen wollte. Aber dann stellt sie doch manchmal wieder ihren Fuß auf ellenhohe Sachen, drapiert sich und säuselt alle Flötentöne. Wegener bleibt zum mindesten in seinem einen Stil, den ich nicht richtig finde, weil er zu Shakespeares Stil im Widerspruch steht. Wegeners Macbeth altert zwischen zwei Akten um Jahre, vergrämt sich und verwildert herzbrechend; und das heißt Wirkungen — wahrscheinlich nicht erstreben, aber einstreichen, die der harmonanten Komödie zukommen, und den klöwig und Helden, obwohl ihm seine Nerven zujehen, ein Alltagsdasein führen lassen, in dem es keinen Verkehr mit Gefaten gibt. Wegeners Macbeth hat die Macht, aber nicht die Flamme; die Breite, aber nicht die Schärfe; die Wildheit, aber nicht den (künstlerischen) Adel. Was ein Schauspieler seines Ranges im einzelnen gut macht, wenn er es im ganzen einmal nicht gut macht, braucht man ihm nicht aufzuzählen. Zu fürchten ist nur, daß Wegener ohne Reinhardt verlernen wird, seine Grenzen einzubalten. Wer anzufriden aus Reinhardts Hause gegangen ist, hat noch immer entdeckt, daß es zu seinem Heil war, als Schauspieler nicht zufriedengestellt zu werden.

Wiener Theater/ von Alfred Polgar

Das Burgtheater hat den hundertsten Geburtstag Hebbels mit einer „Nibelungen“-Aufführung gefeiert und sich dabei sehr angestrengt; fast über das Maß der vorhandenen Kräfte. Wenn große Wirkungen sich nur spärlich einstellen wollten, so lag dies an den schauspielerischen Kräften des heutigen Burgtheaters, die noch immer ein mysteriöses — wahrscheinlich an den traditionenreichen Raum gebundenes — Talent haben, Größe zu markieren. Ein Privileg, dem Regiment Burgtheater für alle Zeiten verbleiben, wie etwa das Glattrasfieren den Windischgrätz-Drägern. In der neuen Aufführung der „Nibelungen“ wurde es nur von den Damen ausgenützt. Von Frau Bleibtreu im vollsten Maß; von Frau Medelsky (die im Anfang einen kurios süßlichen, falsch-nedischen Ton hatte und an Siegfrieds Wahre in hemmungslos-bürgerliche Weintrümpfe fiel) vorzugsweise in der letzten Szene, im Dom. Da stieg ihre Rede, starr und kalt, aus einer bösen, dunklen Tiefe des Schmerzes hervor, aus der einst (bald, wie zu hoffen steht) Arianhilds Rache höchst schaudervoll aufblühen könnte. Fräulein Wohlgemuth hatte sich der Brunhild mit der ganzen klugen Schmiegsamkeit ihrer außerordentlichen Begabung angepaßt. Es ist aber in ihrer Art, in Stimme, Gestus und Haltung, weniger natürliche Größe als vielmehr eine ins Riesenhafte transponierte Kindlichkeit. Keine Heroine, sondern nur eine mehrfach vergrößerte jugendliche Liebhaberin. Sie gab etwas dem dekorativen Stil der neuen Burgtheater-„Nibelungen“ außerordentlich Verwandtes. Der ist nämlich seinem innersten Wesen nach auch nur eine ins Monumentale gerechte Miniaturform. Eine von Farben und Dimensionen brutalisierte Niedlichkeit. Gunthers Haus ist klein empfunden und nur durch reichliche Multiplikation seiner Stil-Elemente bekommt es einen Schein von Wucht und Mächtigkeit. Schön ist der Märchenwald, in dem Siegfried stirbt, und das Dom-Interieur, in dem auch, mit dem Einzug des toten Siegfried, die Regie des Herrn Heine ihren poetischsten Einfall gab. Brunhilds Burg sieht wie die Wurzelhöhle eines kolossalen, splendid mit Gold plombierten Stochzahns aus. Die Kostüme sind prächtig, in ihrer bizarren Form und Zeichnung hoch über dem gewohnten Theaterplunder. Aber eben Kostüme. Festliche Schalen, in denen die Menschen drinstecken, weil einer die Laune gehabt, sie hineinzutun. Ihrer ganzen pretiösen Art nach: wunderliche Kreuzungsprodukte aus gewollter Primitivität eines barbarischen Geschmacks und dem Raffinement eines modernen Trachten-Schmacks. Das Hauptgeschäft des Charakterisierens hatte, wie immer bei Germanen-Stücken, der Friseur.

Am Herrn Reimers lebte sich seine Kunst in einer Haar=Orgie von schwärzester Leppigkeit aus. Ich Hagen Esillag. Aber Herr Reimers war lange nicht so böse, wie er aussah. Klugerweise hielt er sich fern von aller Dämonie. Die herzhafte Güte seines schauspielerischen Wesens ließ sich freilich durch Ruhe und Einfachheit allein nicht wergilgen. Warum spielt Herr Heime nicht den Hagen, sondern den freundlichen Volker, dem Schärfe und Härte so wenig taugt? Herr Gerasch gab dem Siegfried all seine stets parate frische Jugend, die man nur aufzudrehen braucht, worauf sie allsogleich überschäumt. Herr Devrient war heiser. Nehmen wir also an, daß er, bei Stimme, einen höchst königlichen Gunther dargestellt hätte. Giseler und Gerenot (Herr Frank und Herr Kaiser), unzertrennlich gepaart, hatten das Springintferlische und die humorvolle Identität der beiden Naze. Frau Wilbrandt, die Ute, spielte weniger die Mutter als vielmehr das Mami von Gunther und Kriemhild. Aber es ist doch ein Unterschied zwischen zwei Burgundern und fünf Frankfurtern.

*

Im Deutschen Volkstheater: 'Primerose', Komödie in drei Akten von Flerz und Gaillabet. Primerose ist ein junges Mädchen aus einer der besten Familien, die jemals auf der Bühne des Deutschen Volkstheaters in Komplikationen verwickelt waren. Ihr Onkel ist ein Kardinal. Und zwar ein Kardinal so kindlichsanfter Gemütsart, daß er sich ganz gut Kottäppchen nennen dürfte. Primerose liebt Pierre und wird von ihm wiedergeliebt. Um sechs Uhr abends etwa soll das gegenseitige Geständnis erfolgen. Fünf Uhr neunundfünfzig Minuten erfährt Pierre, daß sein Hab und Gut verloren ist. Um sechs Uhr eine Minute verzichtet er, blutenden Herzens, auf die Hand des reichen Mädchens, mit der Motivierung, daß er sie nicht liebe. Um sechs Uhr drei Minuten erklärt Primerose dem Onkel Kottäppchen, daß sie ins Kloster gehe. Und dabei bleibt es. Im zweiten Akt hat Pierre wieder ein paar mal hunderttausend Frank. Gott, was spielt denn das bei dem Milliardenumsatz auf der Bühne des Deutschen Volkstheaters für eine Rolle! Aber Pierre und Primerose können noch immer nicht zusammenkommen; der dritte Akt will auch leben. Zum Ende des zweiten Aufzugs erscheint ein Esel auf der Bühne. Eine Neuerung. Bisher war es nicht Muz, daß sich die geheimen Mitarbeiter bedanken. Im dritten Akt erhält Pierre Primerose und Primerose Pierre. Es war Zeit. Eine Viertelstunde später, und das Stück wäre an progressiver Langeweile von selbst eingegangen, ohne Rücksicht darauf, ob Primerose ihren Pierre schon bekommen hätte oder nicht. In der Comédie française war 'Primerose' ein außerordentlicher Erfolg. In der

Comédie viennoise das Gegenteil. Da hat wohl der Breitegrad die Schuld oder die Schauspielkunst; oder es ist schlechthin Theatermythik. Jedenfalls darf man der dramaturgischen Praxis des Deutschen Volkstheaters die Schlappe gönnen. Eine Praxis, deren künstlerischer Grundsatz es ist, nicht Stücke zu erwerben, sondern Erfolge, gleichgültig, welches Stück dran hängt.

Aktuelle Reminiszenzen / von Richard Treitel

Emma um das Jahr 1880 herum hatte die deutsche Regierung den Plan, die Gewerbeordnung zu verändern. Die Abänderung sollte auch die Paragraphen umfassen, die sich mit dem Theater beschäftigen.

Im Jahre 1882 verfaßte Doktor Franz Krüdl im Auftrage der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger eine vorzügliche Denkschrift: „Das deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz“. Sie mutet so aktuell an, daß es bedauerlich wäre, wenn sie nicht bei den Beratungen zur Schaffung eines Reichstheatergesetzes herangezogen würde. Ich zitiere Einiges.

*

Immer müßte der Theaterunternehmer verpflichtet sein, ordnungsmäßige Bücher über seine gesamten Einnahmen und Ausgaben zu führen und zwar bei Wanderbühnen für jede Stadt mit besonderem Rechnungsabschluß. Die Einsicht der Bücher muß jederzeit der Behörde freistehen.

Es sind dies bekanntlich Vorschläge, die auch jetzt erhoben und von den Theaterdirektoren aufs Energischste bekämpft werden. Daß ordnungsmäßige Bücher geführt werden, behaupten zwar die Theaterunternehmer. Einsicht in die Bücher wollen sie aber der Polizei unter keinen Umständen zugestehen.

*

Sowie die Behörden bereits, wenigstens teilweise, bei Beurteilung der Konzessionsgesuche die Praxis des aktiven Vorgehens eingeschlagen haben und positive Nachweise vom Nachsuchenden verlangen, so muß auch im Verordnungswege dafür gesorgt werden, daß die nach dem Gesetz mögliche Kontrolle nicht mit passivem Zusehen, sondern aktiv und mit aller Strenge durchgeführt werde.

Krüdl forderte also bereits im Jahre 1882 dauernde Kontrolle der Konzessionsbehörde darüber, ob die sittliche, artistische und finanzielle Zuverlässigkeit noch vorhanden ist.

*

Der Lokalinhaber, der eine Schauspielkonzession besitzt und in seinem Lokal ein Gewerbe für Lustbarkeiten beginnen will (§ 33 a der Gewerbeordnung), verliert mit der Anmeldung dieses Gewerbes die Schauspielkonzession.

Hier ist der Trennung der Konzession das Wort gerodet, und auch bei den letzten Beratungen zum Reichstheatergesetz ist — allerdings unter dem Protest mancher Unternehmer — die Trennung der Konzession gefordert worden.

*

Die Bedürfnisfrage bei Erteilung von Theaterkonzessionen ist dahin zu regeln, daß in Städten bis zu fünfzehntausend Einwohnern stets nur in einem Theater gespielt werden darf. Bei Zulassung von Wanderbühnen entscheidet die Priorität der Anmeldung.

Krüdöl verlangt also Einführung der Bedürfnisfrage für das Theater — ein Vorschlag, der beim Reichstheatergesetz nicht aufrecht erhalten worden ist.

*

Nun haben wir noch einen Vorschlag auf dem Herzen, dessen Aufnahme in das Gesetz von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der sozialen Verhältnisse der Theaterangehörigen sein würde. Es ist dies die Einsetzung einer staatlichen Aufsichtsbehörde über das Theaterwesen.

Dieser Punkt ist der Angelpunkt für das zu schaffende Reichstheatergesetz geworden.

*

Ich glaube, daß die Reminiszenzen ganz interessant sind. Schon 1882 fordert Franz Krüdöl als Mitglied des Zentral-Ausschusses der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger alles, was die Bühnengenossenschaft heute von einem Reichstheatergesetz fordert. Die ganz vorzügliche Denkschrift Krüdöls hat es 1882 nicht vermocht, das Gesetz so günstig zu beeinflussen, wie er und die Genossenschaft es erhofft haben. Man ist aber jetzt zu der Hoffnung berechtigt, daß das Reichstheatergesetz nicht wiederum die Wünsche der Angestellten beim Theater so unerfüllt lassen wird, wie es die Novelle zur Gewerbeordnung im Jahre 1883 getan hat.

Brief an einen Plakatmaler

Lieber Söderström!

Sie und die Ihrigen sind ja nunmehr am Werke, dem deutschen Kino die Kräfte zu leihen, die ihm noch gefehlt haben. Sie wollen 'reformieren'. Das heißt: die Plakate, die bisher irgend ein Vorstadtschmierer hergestellt hat, werden Sie jetzt anfertigen, aber die Titel werden dieselben bleiben, nämlich: 'Dreimal entehrt' und 'Die Windmühle im Freien' und 'Emmy, das Gorillaweibchen'. Sie werden also Ihre manuellen Fertigkeiten in den Dienst einer Sache stellen, die davon lebt, Konzessionen zu machen (und was für welche).

Sie gehören einem neuen Typ an: Sie sind der amerikanisierte Spießer.

Sie argumentieren so: Unser Film ist dreizehnhundertmal verliehen worden, eurer nur achtzigmal — also sind wir besser. Unsere Zeitschrift hat siebenhunderttausend Abonnenten, eure nur zwanzigtausend — also sind wir besser. Schon sind Sie amerikanischer als die Amerikaner, denen es nie einfallen würde, ideellen Wert und Erfolg in einander zu verweben. Geht drüber eine Sache nicht, so ist sie abgetan — aber nur wegen des mangelnden geschäftlichen Erfolges! Der Wert oder Unwert kommt nicht in Frage.

Sie sind weit gefährlicher. Zu zeigen, ein Ding nur um des Erfolges willen zu preisen, kleben Sie ihm Werte an, die es nicht hat — und so ergibt sich ein verdammter Mischmasch von Geldmacher und Heuchler.

Früher hätte niemand gewagt, sein Geldverdienen mit der Berufung auf eine Kulturmission zu verkleiden, und tat er es doch, so wandte man sich angewidert ab. Heute gehört es zum guten Ton, vor dem Großkapital auf dem Bauch zu liegen, aber nicht etwa, weil man müßte, sondern weil Sie und Tausende majordomistisch die bloße Macht überschätzen.

Erfolg ist nur Argument in wirtschaftlichen Erscheinungen. Bewundern Sie ruhig Müllstein oder Pathé oder Scherl. In wirtschaftlicher Beziehung. Aber lassen Sie die Werte aus dem Spiel!

Sagen Sie nicht: Weil die Illustrierte Zeitung besser geht als die Neue Rundschau, darum . . . folgern Sie nichts, was den Wert angeht. Der Erfolg spricht dafür nicht (die Erfolglosigkeit freilich eben so wenig). Auch die Hure genügt der Nachfrage von hunderten. Aber sie rühmt sich dessen nicht. Es ist keine Schande, aber auch kein Ruhm.

Und jetzt bewundern Sie den Kino und entdecken „Möglichkeiten“ und jenen als Schiedsrichter das Sonntagsnachmittagsausgehimgädchen ein, dem Sie zu dienen bestrebt sind. Verstehen sich, nur in der Öffentlichkeit. Zu Hause lesen Sie weinselig und schlapp den Hermann Hesse (den nur ein elender Zufall auf die ihm gebührende Stelle gerückt hat) und den Willy Spener . . .

Draußen handelt es sich um das, was die Leute „brauchen“. Also um das, was sie ohne Anstrengung und Mühen herunter-schlucken können.

Unterschätzen Sie den Einfluß dieser kleinen Dinge nicht! Der Film von heute ist verdammenswert, weil er — wie die schlechten Schwänke — „allmählich das Ethos verdirbt“. Was heißt denn das: Die Tugend siegt? Doch wohl dies: nachdem

wir uns einen Abend lang gar nicht schlecht über das Laster amüsiert haben und manchen um manches beneidet haben, scheiden wir in dem frohen Bewußtsein, daß es mit dem Laster nichts ist, sondern daß man noch am weitesten kommt, wenn man geruhig lebt, Kinder zeugt und sich auch sonst eines tätigen und strebsamen Lebens befleißigt . . .

Das trifft zu, ob Sie einen Film mit Moral oder nur zum Gaffen herstellen.

Kunst, Niveau, Anständigkeit, Gesinnung — es ist nicht leicht!

Daß es aber mit Geld allein nicht zu machen ist, darauf können Sie sich verlassen.

Herzlichst Ihr

Ignaz Wrobel

Nicht einmal Splitter von Gedanken / von Peter Altenberg

Die fünfjährige Edith sagte abends beim Abschied zu mir: „Also wann, wann, wann — — —?“

Da ergänzte die Mutter: „— werden Sie morgen wiederkommen?“

„Aber geh, Mutti, das weiß er ja, was ich gemeint hab!“

„Ich denk' über so viele Sachen nach, Gustav, und da werd' ich ganz blöd. Wenn ich einmal gar nicht nachdenk' und was ganz Blödes sag', dann sagen die Leut', daß es riesig g'scheit ist. Aber unbewußt', sagen sie. Das heißt also, daß es doch blöd is, nicht, Gustav?“

Was nützt es dir, o Jüngling, daß du mit Sorgfalt und Geschmack ein Bukett zusammenstellst aus herrlichen Vergblumen und Gartenrosen?! Die Dame fühlt: „Die Vergblumen kosten nichts, und die sieben Rosen je eine Krone.“

Die Prinzessin sagte: „Man macht dem Sudermann immer den Vorwurf, daß er theatralesch sei. Das finde ich ungerecht. Wenn man das meinem Cousin, dem Louis Liechtenstein, nachsagen dürfte, so wäre es gerecht. Denn der hats nicht nötig. Aber der arme Sudermann, der ist doch dazu da, theatralesch zu sein.“

Aus einer Sammlung von Dichtungen, die unter dem Titel „Semmering 1912“ bei E. Fischer erscheint.

Antworten

Taro-San-ni. Gibt es denn keinen japanischen Baedeker, der Sie auf der Herreise mit unsern Gewohnheiten bekannt machen konnte? Sie fragen, welche reizende Gefahr das Publikum in den Theatern zu fürchten habe, daß es in ängstlicher Hast am Schluß ins Freie stürmt. Nein, der Letzte wird nicht dabegehalten. Es ist eine Sitte. Auch wir wissen nicht, was es damit auf sich hat. Raum ist innen die Stimme verhallt, die da: „Heinrich! Heinrich!“ ruft, so turnen die Unsrigen ihrem Nebenmann auf die Stiefel, und das Match beginnt. Manchmal beginnt es auch schon, wenn der segnende Schlußchor einsetzt. Und sie wollen ruhig herausgehen, abwarten, langsamen Schrittes durch die Straßen schlendern, das Gesehene überdenkend? Sie werden der Einzige sein. Denn uns fehlt das, was anderer Stärke ist: die Muße.

Ritty F. Ja, das hat er gesagt. Er, Siegfried, könne bei der Stellung der deutschen Nation zur Varsifalfrage nicht in Regensburg dirigieren. Abgesehen von der pekuniarlichen Entrüstung: Warum bedenkt keiner, der sich auf die ‚Deutsche Nation‘ beruft, daß sie ein Haufen von sechsundsechzig Millionen Leuten ist, die in Kunstfragen schon ganz gewiß nicht zusammenhängen. Sie schlafen, trinken, essen, besprechen sich über die Adressen ihrer Mitmenschen, und auch mir erschiene es falsch, diese nüchterne Wahrheit als Abkehr von der Kunst oder überhaupt als etwas anderes auszulegen.

P. S., München. Besten Dank. Im Königlichen Residenztheater gab es somit am ersten März ‚Baumeister‘ und am zweiten März ‚Solneß‘. Gewiß: erst der Florian und dann der Seher. Aber wie wird man es mit ‚Wieselfchen‘ machen?

Dr. M., Mainz. Bei ihnen ist ‚Puppchen‘ ausgepiffen worden? Puppchen nicht; sondern Berlin. Man wollte zeigen, daß man in diesen Dingen sich doch noch, Gott sei Dank, seine Selbständigkeit gewahrt habe. Und verlangte stürmisch den Mainzer Rathhalla-Marsch.

Dr. Raboth, Breslau. Was denn? Was stellen Sie „kostenlos gegen Zusendung eines Belegs zur gefälligen Verfügung“? Ja glauben Sie, daß irgend ein Blatt für den Abdruck der Angabe des Inhalts eines Artikels des ‚Deutschen Hauschabes‘ Honorar zahlen wird? Sie plaudern da über ein Ding, das schon in Athen und Rom nachweisbar ist („schon Tacitus“ — so fingen unsre Schulaufsätze an), das in Spanien „wegen der musketenschußähnlichen Art seines Mißfallens“ gefürchtet wird, und das in Paris als Giftbaum die üppigsten Blüten ansetzte. Was mag es sein? „In Deutschland hat sie nie recht Fuß fassen können, und der Popanz, der dem Publikum Sand in die Augen streut, hat schon lange aufgehört, sich in den Kreisen echter Künstler und reisender Zuschauer wohl zu fühlen.“ Herrgott, Sie werden doch nicht?! Aber schließlich kommt heraus, daß Sie garnicht die Kritik, sondern ihre noch gefälligere Schwester, die Claque, meinen.

M. B.-h, München. Die kölnner Zeitschrift ‚Cabaret-Revue‘ ist mir bekannt. Aber es ist kein Verdienst, weil es verlogen ist, weinseligen Hochstaplern nachts Mörkte vorzutragen. Für sie hat der alte Mörkte nicht, hat niemand geschrieben. Ich wünsche Ihnen für München Glück. Hier in Berlin brauchen Sie nicht die Nacht, um zu sehen, wie ein Unternehmen mit Weinkongession. aber ohne alle andern in die Brüche geht — das können Sie am Tage auch haben.

Fräulein Räte Wilczinski. Doch, es gibt ihn wirklich, und wir haben ihn nicht erfunden. Hojboß 'n nämlich. Er läuft lebend

herum, und während die andern versuchen, hinter die Parijsalfrage zu kommen, schreibt er noch: „ . . . losgelöst vom Alltag . . . Nur an weihetollen Tagen darf und kann es aufgeführt werden, nur an jenen Tagen, die an sich schon eine Stimmung der Weihe erzeugen . . . eine Brücke bilden würde zu den hehren Idealen des Meisters. . . “ Er denkt zwar, die andern denken, er denke sich etwas dabei; aber wer denkt außer ihm, daß die andern das denken?

Lilli J. Ja, muß Ihnen schnell ein aktuelles, wirklich gut informiertes Blatt empfehlen? Es gibt nur eins. Den „Weltspiegel“. Denn herrlich in der Jugend Frangen war da am achten März das „jüngste Mitglied des neuen Sozietätstheaters“ zu bewundern, höchst unabhängig davon, daß es sich leider ein paar Wochen vorher aus der Welt befördert hatte, die sich in der Beilage des Berliner Tageblatts spiegeln soll. Ave pia anima — laßt uns auch Müssen Müssen lesen.

Frau Grete Lippmann. „ . . . zu gefallen ist gelassen?“ Nein, das brauchen Sie nicht. Ein gekauftes Theaterbillet ist überhaupt kein Theaterbillet, sondern ein Armutszeugnis.

Hollaenders Abschied / von Panurg

„Will sich Felix wirklich von uns wenden,
der seit Anbeginn mit nimmermüden Händen
red't und schreibt und auf die Trummel haut?
Wer wird künftig die Artikel schweigen,
Götter ehren (in den Vornotizen),
wenn Stahane schlummernd grad verdaut?“

„Publikum, gebiete Deinen Zähren.
Mich verlocken keine ird'schen Ehren —
na, Ihr laßt ja meinen Abjagbrief.
Seht in Frankfurt wär' ich ganz alleinich,
und wenn man so ganz allein ist, mein' ich,
geht so manches manchem manchmal schief.“

„Felix! Felix! Das ist noch nicht alles!
Dort im Süden brütet dumpf der Dalles.
Frankfurts großer Heldenstamm zählt nach!
Und er findet, alle Punkt sei eh nig,
wenn der Intendante noch so felix,
auch faustumque durch die Bretter brach.“

* *

*

Sieh, er bleibt! Es atmen alle Kleinen
der Theaterschule auf, und Mütter weinen,
Rührung tollert in des Diegelmannes Bauch. . .
Mit der Muse, dieser alten Dame,
zeugte Felix Töchterchen Kellame —
bleibt der Vater, bleibt das Mädel auch!

Rundschau

Wilhelm Diegelmann
Groß, breit, fest ist Diegelmann
der Darsteller fatter, seßhafter, unbeweglicher Männlichkeit. Sein massiger Körper trägt passige Philister, schwere Wiesermänner, polternde Väter, knurrende Aufholde und gekochte Abenteurer. Körper ist alles. Das leibliche Behagen ist der Charakter seiner Menschen. Diegelmanns überzogene, ungefüge, laute Stimme wirkt nicht wie der Ausdruck von Gemütszuständen, sondern wie das unwillkürliche Sichbefreien von Magen Zuständen. Wenn sie sich behaglich ausbreitet, hat man den Eindruck einer guten Mahlzeit. Wenn sie gereizt bellt, die Vorstellung von schlechter Verdauung. Erregungen sind Wutanfälle über Unbequemlichkeit. Berrina rait nicht, weil seine Tochter geschändet ist, sondern weil seine hausväterliche Ruhe gestört wurde. Der alte Miller wütet nicht, weil er seine Bürgerrechte verletzt glaubt, sondern weil ein Mensch mehr in der Familie ihm Platz wegnimmt. Diegelmanns Kerle saufen, schlagen sich und bagabundieren, um warm zu werden und einzuschlafen. Ihre Arakigkeit ist eine drastische Parodie auf nervöse Menschen. Sie werden passig, weil ihrem Körper Raum weggenommen wird. Aber Diegelmann ist nicht nur der Darsteller schwerfälliger, Hofferiger, erdiger Menschen: auch seine Art, eine Figur anzufassen und festzuhalten, hat etwas vom Charakter seiner Gestalten. Diegelmann setzt sich in eine Rolle wie in eine Wirtshausdecke. Krach, da bleibt er. Er ist nicht vom Fleck zu rücken. Was er hat, das hat er. Der erste Ton ist der letzte. Pöbe, beharrlich ist Diegelmann der ungebrochenste Darsteller der

berliner Bühne. Mischungen gelingen ihm nicht. Er ist drastisch, oder er ist behaglich. Er poltert, oder er bleibt gehalten. Er spricht knapp oder breit. Seiner graden, zufahrenden Art ist es weder gegeben, humoristisch-derben Ausbrüchen Gefühlstöne unterzulegen, noch bürgerlicher Sicherheit ein Geheimnis zu lassen, wie es der unkomplizierteste Mensch hat. Diegelmanns Kunst läßt keine Reste zurück und keine Ueberschüsse. Sie hat keine phantastischen und keine lyrischen Erhöhungen des Humors. Behäbig entwirrt sie alles. Sie ist klar, deutlich, fest. Sie sitzt. Sie ist variabel in wiederkehrenden Gewohnheitsworten: in dem „Mha“ des Tolkstolischen Trunkenbolde Alexandrow, in dem „So'n Edelmann“ des Shakespeareschen Junker Tobias. Sie ist unererschütterlich im Aufbau des Ganzen.

Die Leiblichkeit gibt den Rollen eine umständliche Gegenständlichkeit, aber auch die zusammenfassende Wucht einer Naturkraft. In drei Rollen sammelte sich diese Kraft zu einem endgültigen Ausdruck. In „Cristinas Heimreise“ wurde der eine Ton breiter, schwerer, gehaltener Männlichkeit so intensiv, daß er über fünf Akte hinweg einen heimwärtsreisenden, nach Ruhe, Säuslichkeit und Besitz sich sehnenenden Schiffskapitän lebendig werden ließ. In „Turandot“ besänftigte sich das Bequemlichkeitsbedürfnis zu einer milden, vertrottelten Großväterlichkeit, die den Kaisermantel wie den Schlafrock garantierter ewiger Ruhe trug. In den „Sozialaristokraten“ spielte Diegelmann den Namen der Rolle: Elefantenvilhelm. Dafür war er auf die Welt gekommen. Diegelmann ist ein Besitz,

wo die Körperlichkeit anderer Bürgerdarsteller aufhört, wo die Breite und Tragfähigkeit anderer Begabungen am Ende ist.

Herbert Jhering

E i s e n a c h

In vielen Provinzstädten kämpfen begabte Direktoren einen schweren Kampf gegen das Publikum. Wenn sie auch nur notdürftig existieren wollen, müssen sie ihr Repertoire auf die unterste Stufe des Geschmacks herunterbringen. So hat Bernau im Deutschen Theater von Köln gekämpft, so kämpft Weibel in Königsberg, und so kämpft Hermann Rudolph in Eisenach. Die Möglichkeit, literarisch wertvolle Werke zu geben, wird in den meisten Fällen durch schlechten Besuch der Vorstellungen ersetzt. Eisenach, zum Beispiel, hat etwa vierzigtausend Einwohner. Es hat Militär, Landgericht, Gewerbeschule und andre Stätten, die einem Theater verheißungsvoll sein sollten. Aber die Premiereneinnahme von 'Gawân' brachte achtundvierzig Mark. Trotzdem hat sich der fleißige und tüchtige Rudolph jahrelang halten können und übernimmt jetzt, von Freunden unterstützt, das Deutsche Theater von Hannover. Aber nun spielt ihm die Stadt, der er seine besten Kräfte geopfert hat, einen Streich, den man wenigstens festnageln muß. Rudolph hat nämlich in der Zeit seines Wirkens einen sehr guten und brauchbaren Fundus angeschafft, der ihn vierzigtausend Mark gekostet hat. Dieser Fundus ist für das Stadttheater von Eisenach hergestellt und verliert, wie jeder Fundus, seinen Wert, wenn er nicht an der Stelle bleibt, für die er erworben ist. Eine Veräußerung würde gewiß nur wenige tausend Mark ergeben. Man sollte meinen, daß die Stadt es für ihre Ehrenpflicht hielte, dem Direktor diesen Fundus zu dem vollen Wert, den er für das Stadttheater hat, abzunehmen.

Aber diese Ehrenpflicht scheint nur der Oberbürgermeister zu begreifen. Die Stadtväter halten es für möglich, daß sie einen Direktor finden, der schon einen Fundus besitzt, und denken nicht daran, daß ein solcher für ein andres Theater und ein andres Repertoire angeschaffter Fundus für Eisenach wertlos ist. Der Deutsche Bühnenverein hat der Stadt in diesem Sinne ein höchst erfreuliches Gutachten erstattet. Jeder Nachfolger Rudolphs müßte es ablehnen, das Theater zu übernehmen, bevor sich die Stadt mit seinem Vorgänger ausgeglichen hat. Wenn die Handlungsweise von Eisenach allgemein üblich würde, dann könnte sich kein Direktor mehr erlauben größere Summen zur Anschaffung von Kostümen und Dekorationen auszugeben, und es wäre nicht anders möglich, als daß hierunter wieder die Qualität der Vorstellungen litten.

George Gotthold

Richard Maria Werner

In diesen Tagen ist der Professor Richard Maria Werner gestorben, dessen Name auf dem Umweg über die Philologie unlöslich mit dem Interesse für Hebbel verknüpft bleiben wird. Die Zeitungen haben von diesem Ereignis weniger Notiz genommen, als es ihrem so nachdrücklich zur Schau getragenen Interesse für den hundert Jahre alten Dichter entspricht. Mir scheint es aber für einen Freund und Verehrer Hebbels nicht geziemend, die Gestalt dieses alten Professors (er war ein Verwandter von Hebbels Frau Christine) ohne ein Wort des Dankes von der 'Lebensbühne' abtreten zu lassen. Man hat nicht nötig, in das Laster fast aller Leichenreden zu verfallen und aus dem Hingegangenen einen großen Geist zu machen. Er war es nicht: er hatte weder Leidenschaft noch Tiefe, seine Effahs über Hebbel sind trivial, sein Biographienbuch

nur 'tüchtig'. Aber hatte er nicht Geist und Größe, so hatte er Treue und Fleiß in einem schon fast heroischen Maße einzusetzen, und damit hat er sich ein Verdienst um die Erkenntnis Hebbels erworben, das nicht gering geachtet werden darf: die große vierundzwanzigbändige Ausgabe von Hebbels Werken, Briefen und Tagebüchern im Behrschen Verlag, die Philologen von Fach für ein einzig dastehendes Phänomen, für ein non plus ultra ihrer Kunst erklärt haben. Es ist nahe liegend und vielleicht unabweislich, zu lächeln über die subtile Treue, womit hier eine jede Interpunktionsabweichung jeder Lesart von jeder Stelle gebucht wird. Es wird verzeichnet, daß das Wort 'Wien' in den Briefen vierhundertmal vorkommt; und es wird gewissenhaft die eine Stelle der Briefe aufgeführt, wo von einem 'Stiefel' die Rede ist. Aber bei dieser Technik gibt es wohl nur ein Zubieler oder Zubeweniger. Und wenn man erst einmal bei irgend einer ernstlichen Beschäftigung mit diesem verlockendsten der neuern Geister, bei einem Versuch, das Weltbild Hebbels nach irgend einer speziellen Richtung zu ergründen, den Segen dieses Zubieler kennen gelernt hat, so vergeht einem aller Spott, und man ist dem Manne, der uns in Minuten zuweist, was sonst Tage und Wochen des Suchens gebraucht hätte, von Herzen dankbar — dankbar für viele gesparte Stunden des eigenen Lebens. Ich habe irgendwo von einem gelehrten englischen Bischof gelesen, der jährlich einen Dank- und Sühnegottesdienst für die Verifonmacher abhielt, deren Geistesart zwar seiner eigenen denkbar entgegengesetzt sei, ohne deren Tätigkeit er aber doch nicht existieren könne. Die Freunde Hebbels haben alle Ursache, das Andenken Richard Maria Werners durch solch ein Dank- und Sühnegebet zu ehren.

Fero

Vortragsabend

Der poetische Orient ist hinreichend verdächtig. Gleichen orientalische Dichtungen — nämlich Märchen, die im Orient spielen — nicht meist überladenen, bunten Schaubuden? Seit Jahrhunderten bot man uns in den Bazaren der Poetenphantasie Damaszenerklingen, Elfenbeinstäbe, purpurne Königsgewänder, Gold- und Silberschätze, Tongefäße und Teppiche, Sammet- und Seidenschimmer, saphirübersäte Gürtel und blasse Perlenstränge, nackte Sklaven und Tänzerinnen und die glieder- schlanksten Huris, sodaß diese Herrlichkeiten allmählich billig wurden. Ja, die ewigen Orientreisen der meisten Märchenerzähler hätten uns diesen Orient schon längst ganz märchenlos gemacht, wenn wir nicht durch die märchenhafte Schnelligkeit der Expreßzüge noch in irgend einer jagenhaften Beziehung zu dem Reich der Wunder und Schwindel stünden.

Die innere Glut (nicht der kalte äußere Glanz) schenkt den Dichtungen Adolf Grabowsky Wärme. Aus märchenhaft prunkvollen Rahmen leuchten hier menschliche schlichte Bilder. In 'Gott und der Zauberer' erlöst die Reinheit eines Mädchens den Herrn der Welt von dem Zweifel an seiner eigenen Macht. Hier entwuchs ein Märchen einer Reinzelle zu einem Gedicht. Vom Märchenerzähler zum Verkünstler fand Grabowsky demnach mühelos einen Uebergang. Und er schrieb (aus demselben Antrieb) Strophen voll Magie und Menschlichkeit.

Margarethe Merzbach's Vortragskunst nahm sich jüngst an einem Abend der Buchhandlung Neuf und Pollack der Arbeiten Grabowsky an. Sie tanzte und sie betete abwechselnd auf dem Teppich dieser Dichtungen. Arthur Silbergleit

Adam im Frad

Die Verfasser dieser Komödie sind mit einander oder jeder mit sich selbst uneins gewesen,

als sie ans 'Dichten' gingen. Da hatten sie die versprechendsten Einfälle und die erprobtesten Abfälle bereit, um ein Publikumsstück zu brauen. Aber sie hatten zugleich den Ehrgeiz, den gehäuften Vorrat ihrer Bonmots und pikfeinen Feuillettonblüten ja nicht in die grobe Hülle eines Amüsierschwanks einzuwickeln. Aus ihrem Zwiespalt befreiten sie sich, indem sie eine 'Romantische Komödie' schrieben. Hoffentlich war der Akt des Schaffens für sie selbst nicht ganz so anstrengend wie ihre geschaffenen Akte für die Zuschauer.

Die Romantik des Stückes wird zuerst durch ein Atelierfest in der münchener Künstlerbohème geliefert. Man wickelt, walzt, beschwipst sich und spielt Laute, um den Erfolg des Bildes 'Adam im Parad' zu feiern. In diesem befrachteten Gentleman, dem mit einem echten Malereinfall eine nackte Eva gestellt ist, hat eine junge Künstlerin ihr Ideal des glänzenden Weltmanns verkörpert. Es gibt dazu auch ein heimliches Modell: einen Aristokraten, so vornehm und hochmütig, wie ihn nur eine durch Oscar M. S. Schmitz und Richard Schaukal angeregte Jungfernpheantasie erfindet. Er steigt als leibgewordener Wurf der Autoren erst im Traum aus dem Bild und erscheint dann als das lang ersehnte Wunderbare auch in Wirklichkeit. Unwiderstehlich natürlich und siegreich allein durch die Musik von Blüth und Handfuß. Aber es gibt mehr Romantik in der Komödie. Sogar mit Mondschein, englischen Tänzen, französischem Flirt. Die Verfasser werden nämlich energisch international — was sie durch französische und englische Proben sowie durch schlechte Sitten markieren — um ihrer Heldin auf einem normännischen Schloß beizubringen, daß ihr Ideal ein sehr banaler Schürzenjäger ist. Von ihrer Sehnsucht, Träume zu leben, wird sie umständlich ge-

heilt und begnügt sich dann mit einem Glück, dessen Solidität für seine unkünstlerische Legitimität entschädigen muß. Nach sehr viel Romantik wartet man schließlich immer noch, aber vergeblich, auf die Komik. Die Autoren schwanken eben wirr und unentschieden hin und her zwischen sehr kurzatmigen Anläufen zur Lustigkeit und einem sehr langatmigen Ernst, der nicht reißt. Sie streifen einmal den platten Schwanz, dann das knallig elegante Gesellschaftsstück budapester Herkunft. Dazwischen machen sie achtenswerte Annäherungen zur Komödie, zu der ihrem Stück doch zu sehr das Gewicht seinen menschlichen Gehalts fehlt. Ein Stil, noch einer und ein dritter ergeben als Resultat eine dreifache Stillosigkeit. Das Anstrengendste und Gefährlichste ist freilich, daß sie mit der Wortverliebtheit der Anfängerschaft mitleidlos drauflos reden, in einer geschwollenen Feuillettonmanier.

Dieses üppige Gerank verdeckte die geschickte Bühnenarchitektur mancher Szenen und schadete auch dem äußerlichen Erfolg des zwischigen zu neuer Bearbeitung zurückgezogenen Werks. Der Vorwurf dramaturgischer Raschheit gegenüber einer endlos tröpfelnden Redseligkeit ist freilich der einzige, den Johann Paul v. Schöndörfen und Wolf Brandt dem Leiter des königsberger Neuen Schauspielhauses machen dürften. Denn ohne die brillante Darstellung und kluge Regie hätte ihrem Adam auf der Bühne ein Sündenfall gedeckt.

Franz Deibel

Tagebuch

Erzählung nach Nissa

Der Schluß . . . Warum eine Idee? Warum Konsequenz? Sorgsam wird ein Paravent herbeigeholt, um einen kleinen Scherz anzubringen, sorgsam wird er wieder weggestellt — warum, warum? Weil die Berliner Theater nicht nur kein Geld haben, sondern auch nicht verlieren, es auszugeben.

Massen, Toiletten, Bewegung, Ausstattung, Farben — keine Ahnung. Statt dessen Lippisch und Schönau.

Uebrigens war es in diesem Falle gleichgültig. Wie die Massary wieder an die Rampe trat, um mit Getrippel und falschen Tönen eine Varietésängerin mindern Stils vorzuführen, wie wieder die Reitrains kommen, wie sie sagt: „Am Champagner hat sich noch keiner die Schnauze verbrannt!“ Und er! Oh, du mein Max! Noch immer glänzen hell die Goldplomben seines Mundes, über den der unglückliche Text kullern muß, alles stellt er auf den Kopf, er spielt auf dem Fortepiano dazwischen, wenn andre singen sollen . . . „auf daß er ewig grünlich blieb!“

Leo Balth

Daß er schöne Bühnenbilder entwerfen kann, haben wir vom Russischen Ballett erfahren. Auch im Salon Cassirer waren sie noch einmal ausgestellt, sauber, erfindungsreich, bunte Zeichnungen — nicht die schönsten. Die waren in „Kunst und Dekoration“ veröffentlicht, wild, hingewühlt, wundervoll.

Drei seiner ausgestellten Bilder aber überragten das Niveau.

Auf dem ersten lag sie ausgestreckt auf einem Ruhebett, fast nackt, nur mit ein paar Ketten behangen. Und alles an ihr war gefärbt: die Lider, und die Nägel, und aus dem Gesicht sahen die Augen gelb und lauernd heraus: sie wartete . . . Ihre Brüste waren schwer, in dem Gemach war es drückend heiß, und wenn du sie sahst, so verstandest du schon, warum Diese Generationen und Dynastien zu Grunde richten konnte, warum Diese, und nicht die Kellnerin Malli Mauroschat.

Die Zweite lag gleichfalls seitlich und gekrümmt da, und man konnte nicht entscheiden, ob es vorher oder nachher war; aber daß hiernach die Zeit rechnete, das war gewiß.

Bei dem dritten Bild, das flammend blau und grün ist, gegen

einen trüben Hintergrund, weiß ich nicht zu sagen, ob da ein Mädchen oder ein Mann mit gesenkten Augen steht; aber er oder sie und Balth wissen sicher, welche Wollust es sein würde, diese Augen sich öffnen und glänzen zu machen.

Die Ausstellung ist schon geschlossen, und es ist schade, wenn ihr sie nicht gesehen habt.

Wintergarten

Es gibt keine deutsche Variétékritik. Aber es verlohnte sich. Denn eine gute Variéténummer erfordert mehr Fleiß und Gewissenhaftigkeit als ein alberner Schwank, und Kadelburg und Presber wären dort noch nicht einmal als Logenschließer zu verwenden. Aber trotzdem schickt man Zeilenreporter in diese Vorstellungen, und weil ein unverständiges und unerzogenes Publikum entscheidet, gibt es drei üble Faktoren: den Geist, den Kitzsch (Unterabteilung: den Gurratitsch) und die Tierquälerei.

Der Geist ist im März-Programm des Wintergartens nicht vertreten; der Kitzsch durch Doktor Angelos Porzellangruppen (die möbliertesten Wirtinnen wagen so etwas nicht zu erträumen); Nummer Vier quälte seine Wunderhunde — man sollte solche Kerle jedesmal gebührend ausspeifen.

Aber da gibt es einen Schattenspieler! Der Mann heißt Garcia und tritt vor einen Scheinwerfer, und auf der Leinwand erscheinen Tiere, eine Bulldogge, ein Pintischer, nicht wahr, noch eine Dogge. Aber auf einmal ist da ein Pfaffe auf einer Kanzel, und man hört ihn sabbeln und salbadern. Und die Kanzel — heiliger Callot! — ist ein Affe, der alles mitsabbelt, salbadert und den Pfaffen von oben anstößt. Der blidt auf, zu seiner Kanzel, denn der Affe ist weg; aber nun wagt er nicht mehr so ruhig zu sprechen, wozu er auch allen Grund hat . . . Oder auf einem gemalten Balkon erscheint die Julia, und unten im Garten küssen sich zwei. Robei Er schnup-

pernd einen nicht vorhandenen
Busen sucht. Oder der Gatte kehrt
zurück und begegnet einem un-
heimlichen Tier . . . Die Figuren
wackeln ein bißchen, und dann
waren es doch nur ein paar große,
schwarze Hände.

Die Mandschu-Truppe hat wahr-
haftige Gaukler. Stäbe wirbeln
in der Luft herum, flirrend um
einen Mann, der sie kaum bän-
digen kann . . .

Das liebe Mädel aber, das immer
noch, sich zur Freude, die schönen
Wiener Walzer tanzt — der
Himmel sei mit ihr!

Peter Panter

Herrn von Hülßen

Nachträglich, aber nicht minder herzlich

Nachdem sich alle nun verlaufen haben,
nah ich mich Seiner Jubelrezellenz —
und gern erweise ich dem alten Knaben
auf meine Art die Glückwunschkreuzer.

Er ist ein Vorbild aller Theatersänger:
Er lächelt auf zu seinem hohen Herrn,
und lächelnd straut er den Theaterbühner —
er lächelt, und ein jeder hat ihn gern.

Da ist es nicht getan mit bloßen
Glückwünschen, Lobeshymnen — ach, i wo!
Wir machen es wie er und stoßen
ein wenig auf:
er mit dem Stab — wir so.

Horatio von Massarena

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Raoul Auernheimer: Das Paar
nach der Mode, Dreiaktiges Stüchl.
Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Max Bittrich: Hagenbachs Ende,
Vieraktiges Stüchl. Freiburg i. B.,
Stadtth.

Johan Bojer: Marie Walesta,
Vieraktiges Schauspiel. Leipzig,
Schöplhs.

Carl Hauptmann: Die arm-
seligen Besenbinder, Spiel. Berlin,
Deutsches Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

28. 2. Helene Gräfin zu Lei-
ningen: Königin Luise, Historischer
Einakter. Neustrelitz, Hofth.

4. 3. Wilhelm Jacoby und
Arthur Lippisch: Der Schönheits-
salon, Dreiaktiger Schwanf. Berlin,
Komödienhaus.

5. 3. Rolf Brandt und Johann
Paul von Schönthan: Adam im
Grad, Komödie. Königsberg, Neues
Schöplhs.

Carl Sternheim: Bür-

ger Schippel, Fünfaktige Komödie.
Berlin, Kammerspiele.

6. 3. Alfred Lorenz: Die beiden
Automaten, Einaktige Komische
Oper. Karlsruhe, Hofth.

7. 3. Karl Weis: Extrazug
nach Nizza, Dreiaktiges Vaudeville,
Text von Arthur Lippisch und
Max Schönan. Berlin, Th. am
Kollendorfspl.

2) von übersehten Werken

Flers und Caillavet: Primavera,
Dreiaktiges Stüchl. Hamburg, Tha-
liath.

Paul Hervieu: Geister, Drei-
aktiges Stüchl. Essen, Stadtth.

Franz Molnár: Viljom, Vor-
stadtlegende in sieben Bildern.
Wien, Josefstädter Th.

3) in fremden Sprachen

Henry Bataille: Die Ausge-
stößene (La Lépreuse), Legendäre
Tragödie, Musik von Silvio
Luzzari. Mainz, Stadtth.

Ludwig Biró: Frühlingsfest,
Dreiaktiges Stüchl. Budapest,
Ungarisches Th.

Alexander Hajó: Lakaien, Drei-
aktige Komödie. Budapest, Stüchlth.

Charles Silber: *Muriane*, Drei-
aktige Oper, Text von Paul
Ferrier und Paul de Coigny.
Nizza.

Besondere Aufführungen

Die Literarische Gesellschaft in
Frankfurt a. O. hat Friedrich
Salms' verschollenes Lustspiel,
'Verbot und Befehl' aufgeführt.

Jubiläen

Brand: 25, Berlin, Th. i. d.
Königgräberstr.

Der lebende Leichnam: 25, Ber-
lin, Deutsches Th.

Die beiden Hujaren: 25, Berlin,
Th. d. Westens.

Die Studentengräfin: 50, Berlin,
Th. am Nollendorfplatz.

Pariser Luft: 25, Berlin, Frie-
drich-Wilhelmst. Schiplhs.

Prinz Friedrich von Somburg:
150, Berlin, Schiplhs.

Professor Bernhards: 100, Berlin
Kleines Th.

Rosenmontag: 300, Berlin
Vossingth.

Wenn Frauen reisen. . . : 50,
Berlin, Trianonth.

Neue Bücher

Carl Siegmund Benedict:
Richard Wagners Parsifal in seiner
menschlich-ethischen Bedeutung.
Lissa, Oscar Gulik. 36 S.

Emil Ludwig: Wagner oder Die
Entzauberten. Berlin, Felix
Lehmann. 316 S.

Otto Ludwig: *Sämtliche
Werke*, herausgegeben von Paul
Merker. München, Georg Müller.
Band 1 und 2.

Herbert Tannenbaum: *Kino und
Theater*. München, Max Steine-
bach. 36 S. M. —,75.

Dramen

Raoul Auernheimer: *Das Paar
nach der Mode*, Dreiaktiges Schpl.
Berlin, S. Fischer. 163 S.

Kurt Haertel: *Der kleine Kreis*,
Komödie. Napoleon, Drama.
Stückerbach, Hans Weisen.

Dosio Koffler: *Njola*, Vier-
aktiges Drama. Berlin, Eduard
Bloch. 169 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Wab: *Die Sozialisierung
des Theaters*. Neue Rundschau
XXIV 3.

Kritik, Literatur-
wissenschaft und Reportage. Ge-
genwart XLII 9.

Otto Brahm, Merker
IV 3.

Georg Brandes: *Theater und
Schauspiele in Deutschland*. Merker
IV 3.

Max Epstein: *Berliner Theater-
zustände*. März VII 9.

Vom Reichstheater-
gesetz. Zukunft XXI 23.

Emil Faktor: *Ein Schauspieler
(Mojisi)*. B. B. C. 103.

Carl Hedinger: *über Bernard
Shaw*. Neue Theater-Zeitschrift
III 4.

Carl Laßte: *Slawische Opern-
musik*. Merker IV 3.

Paul Lang: *Etwas vom Rein-
hardtischen 'Oedipus'*. Die Akte 16

Oscar Lang: *Die Fundus-Frage*.
Deutsche Bühne V 4.

Bernhard Müng: *Friedrich Hebbel*.
Nord und Süd XXXVII 3.

Franz Ziller: *Sevilla in der
Musik*. Bühne und Welt. XV 11

Theaterbau

Der Magistrat der Stadt Pforz-
heim hat zur Erlangung von Ent-
würfen für den Neubau eines
Stadttheaters drei Preise von
4000, 3000 und 2000 Mark aus-
gesetzt.

Personalia

Dr. Hans Oberlaender, der
Regisseur des Berliner Komödien-
haus, tritt am ersten April als
Regisseur in die Filmfabrik Meßters
Projektion ein.

Dem Direktor des ulmer Stadt-
theaters und des Kurtheaters von
Norderney hat der König von
Württemberg das Ritterkreuz
zweiter Klasse des Friedrichordens
verliehen.

Rudolf Lettinger ist als Oberregisseur und Schauspieler für eine Tournee durch Südamerika vom ersten Mai bis ersten November verpflichtet worden.

Hermine Bosetti vom münchener Hoftheater ist der berliner Hofoper für drei Wintermonate des nächsten Spieljahrs als Gast verpflichtet worden.

Wilhelm Grumme vom weimarer Hoftheater geht zum ersten September als erster Kapellmeister an die wiener Volksoper.

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Käthe Hannemann.

— (Thaliath.): Rosa Felsjegg.

Cassel (Hofth.): Else Cronacher.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus.): Werner Engel von Zürich.

Hannover (Hofth.): Elisabeth Scheffler.

Riel (Vereinigte Stadtth.): Arnold Straßsch von Osnabrück, 1913/15.

Wien (Burgth.): Emil Lindner.

(Opernth.): Mizzi Jerisa von der wiener Volksoper.

Codesfälle

Moriz Baumsfeld in New York. Geboren 1869 in Wien. Direktor des Deutschen Theaters in New York.

Nachrichten

Der Direktor des dresdner Zentraltheaters Heinz Gordon hat seine Beziehungen zu diesem Theater auf gutlichem Wege gelöst.

Der Opernkomponist Anselm Goebel ist unter Hinterlassung von Verbindlichkeiten in Höhe von mehr als anderthalb Millionen Kronen aus Prag verschwunden.

Im Lessingtheater wird während dieses Sommers das Ensemble des münchener Theaters am Gärtner-

platz die Operette 'Alt-Wien', die aus Lanner'schen Melodien zusammengesetzt ist, zur Aufführung bringen.

Die innern Verhältnisse des berliner Komödienhauses haben der Leitung die Pflicht auferlegt, die Aufführungen einzustellen. Am ersten April werden Adele Gattwig und Toni Impetoven das Theater übernehmen und zunächst eine Posse von Impetoven spielen.

Ein Regie-Kongreß findet am zweiten Mai in Berlin statt. Diese Versammlung hat dadurch besondere Bedeutung, daß zum ersten Mal die prominentesten Führer der verschiedenen Richtungen der Bühnenkunst sich zusammenfinden werden, um in Vorträgen und Diskussionen die einschlägigen Fragen zu behandeln. Einberufen ist der Kongreß von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle: Wilmerstraße, Kaiserallee 173 a.

Der Zusammenbruch der Direktion Nordau, der in der vorigen Woche erfolgt ist, hat die Besitzer des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses in Berlin veranlaßt, mit einer amerikanischen Gesellschaft einen Eventualvertrag zu schließen, der sofort nach dem Ausscheiden Direktors Nordau in Kraft tritt. Die Vorbedingung zu diesem Abkommen war, daß die Firma im Verein mit den Frißche'schen Erben das bis zum Ablauf der Saison engagierte künstlerische Personal schadlos hält. Ueber das Genre, das die amerikanische Gesellschaft zu bringen gedenkt, verlautet vorderhand nichts Bestimmtes; voraussichtlich dürften Vorstellungen in der Art der amerikanischen Variétés stattfinden.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alsberg & Sontsch, G. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

27. März 1913

Nummer 13

Das Theatergeschäft / von Max Epstein Drei Sterne

Mit drei Sternen bezeichnet man Gäste, die aus der Schar ihrer Kollegen hervorgehoben werden sollen, weil sie einen ganz besondern Namen haben. Lothar, Palsi und Nordau sind diesem schrecklichen Theaterjahr zum Opfer gefallen. Das sind die drei erloschenen Sterne, die ich meine. Ob sie alle drei oder einer von ihnen bald wieder aufleuchten wird, weiß kein Mensch. Man mag Mitleid mit ihnen haben — Anerkennung verdienen nicht alle.

*

Ihre Nachfolger sind oder waren ihre Schauspieler, die sich zu einer Betriebsgesellschaft zusammenschlossen. Kein Mensch kümmert sich darum, was aus dem Direktor, aus dem Eigentümer, aus den Autoren und gar aus den Gläubigern wird. Besonders diese Gläubiger sind schon als solche verhaßt und verachtet. Für die Schauspieler wird wenigstens einigermaßen gesorgt, und immer wieder zeigt sich die soziale Ungerechtigkeit, die in dieser mit Hilfe der Bühnengenossenschaft sanktionierten Methode von Gesetz und Polizei liegt. Dem Schauspieler geht es meist besser als etwa dem Autor; und mancher Gläubiger, der aus Unerfahrenheit oder Gutmütigkeit oder — im Ernst — aus Kunstinteresse einem Direktor Geld gegeben hat, ist mehr zu bedauern und verdient einen Vorzug vor dem Bühnenmitglied, das schließlich oft von dem Gelde des Gläubigers seine Gage bekommen hat. Diesem Gesichtspunkt hat neulich das Landgericht II in Berlin, wenn auch nur in einer einstweiligen Verfügung, juristischen Nachdruck verliehen, und es ist zu wünschen, daß die übrigen geschädigten Interessenten eines zu Grunde gegangenen Direktors einmal diesen Gesichtspunkt rechtlich durchführen. Das Druckmittel, das die Schauspieler bei der Konzessionserteilung haben, ist nämlich noch stärker. Dieser materiell zusammengebrochene Direktor hat sich später vielleicht wieder etwas heraufgearbeitet und möchte eine neue Direktion übernehmen, die ihm

ermöglichen könnte, auch seine Schulden abzutragen. Wenn er jetzt um eine neue Erlaubnis nachsucht, so wird man sich um seine andern Schulden kaum kümmern, denn es ist in Berlin wiederholt vorgekommen, daß Leute, die den Offenbarungssold geleistet hatten, eine Konzession erhielten. Aber eines wird verlangt werden: daß Gagenverpflichtungen des Direktors aus früherer Zeit gegen seine ehemaligen Mitglieder ausgeglichen werden. Wo in der Welt existiert noch einmal eine solche Bevorzugung eines Berufs? Wo gibt es noch eine solche Sicherung gegenüber einem Unternehmer, dem es selbst keineswegs gut geht? Dabei will ich aber gerecht sein. Was ich verurteile und für ein soziales Uebel halte, ist die in ihrer eigenen Fehlerhaftigkeit erstarrte Methode, wonach jeder Direktor gezwungen sein soll, mindestens die laufende Saison hindurch alle Mitglieder ohne Ausnahme weiter zu erhalten. Ein Mittelweg wäre sehr wohl denkbar und müßte gerade von der Bühnengenossenschaft im Interesse ihres Standes befürwortet werden. Ein so vernünftiger Mann wie Gustav Rickelt hätte hier schon längst einschreiten müssen. Schutz darf nur denen gewährt werden, die des Schutzes bedürfen und dessen würdig sind. Man nötige die Mitglieder zunächst, sich ein andres Unterkommen zu suchen. Man führe alsdann die Gagen sofort auf denjenigen üblichen und angemessenen Satz zurück, der den Mitgliedern nach ihren Leistungen und ihrer Brauchbarkeit zukommt. Alsdann scheide man diejenigen aus, die materiell so gestellt sind, daß sie der Geldunterstützung in der Saison nicht bedürfen. Endlich aber verlange man in keinem Falle, daß Leute weiter beschäftigt werden, die absolut unbrauchbar sind und etwa einer Schrusse, einer Liebhaberei oder einem geschäftlichen Zwang des Direktors ihr Engagement verdanken.

*

Wäre man von solchen Grundsätzen ausgegangen, so hätte Balfi vielleicht heute noch existiert, und es wären vielleicht die Betriebe bei Nordau und bei Lothars Erben nicht so betrüblich ausgefallen. Nordau ist ungelungen, weil er in einer Geldverlegenheit des vorigen Jahres sich verleiten ließ, sein Theater einem ungeeigneten Genre auszuliefern. Balfi ist den Schulden des Neuen Operettentheaters, den hohen Preisen der Kurfürstenoper, aber auch den Gagen, die diese Preise veranlaßt hatten, erlegen. Lothar verdient vom geschäftlichen Standpunkt aus gewiß keine Schonung. Er selbst ist schusselig, unersahbar, unklar, unzuverlässig. Aber er hatte schon den Einen oder den Andern, der die Dinge genau kannte, der das Urtheil kommen sah und nichts zu seiner Verhütung tat. *Discite moniti!* Wenn doch dieses Jahr das letzte wäre, wo man von irgend einem

Unternehmer verlangt, daß er frühere Verpflichtungen eines Direktors anerkennen solle! Wenn es doch das letzte wäre, wo man zu Gunsten der Schauspieler von dem allgemeinen Grundsatz absteht, daß jeder Unternehmer Herr seiner Angelegenheiten sein muß! Einundachtzig Mitglieder hatte Herr Lothar engagiert. Drei für den Theaterbetrieb gewiß nicht geeigneten Gläubigern wurde die Erlaubnis erteilt, zu Gunsten der Schauspieler weiterzuspielen. Was ist die Folge? Außer höchst unerfreulichen persönlichen Reibereien waren die Herrschaften nicht im Stande, den Betrieb auch nur in den Wintermonaten durchzuhalten. Sie mögen lernen, daß ein Direktor nicht auf Rosen gebettet ist. Dieselben Herrschaften, die so schnell sich im Interesse ihrer Kollegen mit reduzierten Gagen zufrieden gaben, um schließlich gar keine zu bekommen, hätten und haben ihren Direktor zur Rede gestellt, sobald die bloße Möglichkeit vorlag, daß sie ihre Gagen nicht pünktlich bekamen. Haben sie sich nicht vorher um ein Engagement bei Lothar gerissen, und sahen sie nicht, was alle vernünftigen Menschen sahen, daß mit diesen ewigen Engagements und Abschlüssen Lothars ein Geschäft gar nicht zu führen ist? Wie mancher von ihnen, der sich aus irgend einem Zwange dreihundert Mark monatlich versprechen ließ, ist — mindestens für das Unternehmen des Komödienhauses — keine hundert Mark wert. Solche Mitglieder haben denn auch nichts Böses erfahren, wenn ihnen schließlich nur hundert Mark im Durchschnitt gezahlt worden sind. Schutz den Schutzbedürftigen und des Schutzes Würdigen! Wenn etwa der Generalintendant Herr Graf von Hüllern eine Künstlerin vom Range der Frau Thila Blachinger, die noch auf der Höhe ihres Stönnens steht, einfach verabschiedet, so ist das viel mehr zu verurteilen, als wenn ein unfähiger Schauspieler von einem verkrachten Direktor kein Geld mehr erhält. Eine Künstlerin wie Frau Blachinger kann eben schwer heruntersteigen und würde sich vollständig entwerten, wenn sie an irgend eine Provinzbühne gehen müßte. Eine Pension aber bekommt sie nicht. In solchen Fällen wäre das Eingreifen maßgebender Faktoren erheblich notwendiger. Es ist ein Unterschied, ob eine künstlerische Intelligenz oder eine artistische Impotenz konsolidiert werden soll.

*

Drei Sterne sind untergegangen. Lothar wird gewiß keinen Versuch machen, als Direktor noch einmal aufzuleuchten. Walsi und Nordau dagegen sind Männer, die noch an eine Zukunft denken. Wie ich ihren Wert beurteile, habe ich hier früher ausgesprochen. Die Möglichkeit, vorwärts zu kommen oder wieder hochzukommen, sollte man ihnen jedenfalls nicht abschneiden.

Gefahr für Reinhardt

Wenn Gollaender nun doch gegangen wäre . . . ? Es wird ernsthaft angefragt, ob das für Reinhardt Heil oder Unheil bedeutet hätte. Da der „verwurzelte“ Kampfgenosse, Schildknapp und Herold zugleich, durch zehn Jahre nicht gelernt hat, ein Stück so gut zu inszenieren wie seine Verhandlungen mit der Stadt Frankfurt, da ferner Reinhardts Ruhm und Klasse seit langem von den Werken ummühter Dichter leben: so wäre der Verlust dieses Regisseurs und Dramaturgen am Ende zu ertragen gewesen. Am Anfang vielleicht schwerer. Gollaender hat Reinhardt die Leiter gehalten, hat ihm hinaufgeholfen und hat nie nachgelassen, durch trommelfellsprengendes Begeisterungsgegeschrei zu verkünden, daß wieder eine Stufe erklimmen sei. Heute schadet das Geschrei so sehr, wie es anno dazumal genützt haben mag. Aber gleichviel. Reinhardt ist emporgelangt, scheint gar nicht müde zu sein und wird unsern Wunsch teilen, daß er immer höher steige. Da muß denn rechtzeitig gesagt werden, daß es Hindernisse geben könnte. Was bleibt ihm zu tun? Außer den paar neuen Dramen, die in jedem Jahr durch ihren literarischen Wert oder zum mindesten durch ihre Verheißungen ein Theater wie das Deutsche aufrufen werden, existiert die dramatische Weltliteratur, der man kaum anmerkt, daß Reinhardt sie schon zur Hälfte bewältigt hat. Trotzdem er vom ersten Tag an mehr, auch quantitativ mehr gearbeitet hat als je ein Theaterdirektor — was fehlt ihm und uns nicht doch noch alles! Ein Repertoire für abermals zehn Jahre, selbst wenn man ihm den Rest der Antike, ein Drittel von Schiller und den ganzen Grillparzer erläßt. Eine Herrlichkeit neben der andern, anspruchsvoll gerechnet einundzwanzig Stück. Von Shakespeare: Antonius und Kleopatra, Coriolan, Heinrich der Fünfte, Julius Caesar, Richard der Dritte, und der Dritte, Der Sturm, Timon von Athen; von Molière: Der Misanthrop; von Lessing: Emilia Galotti; von Goethe: Egmont und Tasso; von Schiller: Demetrius und Wallenstein; von Kleist: Amphitryon, Die Hermannsschlacht, Robert Guiskard, Der zerbrochene Krug; von Hebbel: Herodes und Mariamne und Die Nibelungen. Unter diesen Dramen wird keines sein, das Reinhardt nicht mächtig reizt. Aber jetzt zähle und wäge er einmal seine Leute und mache Besetzungsversuche. Er wird an allen Ecken in Verlegenheit geraten; schon heute und gar erst in anderthalb Jahren, wo wieder manche Verträge erlöschen. Daß

er noch keinen glücklich enden sah, der von ihm wegging, ist so lange eine schwache Genugtuung, wie die Lücken klaffen. Wo sind die Nachfolger der Schildkrout, Stankler, Wegener, von Kleineren nicht zu reden? Wer wird die Durieux und später die Höflich ersetzen? Was geschieht, wenn auch Bassermann ein Haus weitergeht? Der kluge Mann baut vor. Der kluge Reinhardt leider nicht. Es ist leicht gesagt, daß man eben das Repertoire dem Ensemble anpaßt; aber es ist falsch gedacht. Dabei muß das Ensemble allmählich so zusammenschmelzen, daß ein personenreiches Drama großen Stils einfach nicht mehr ortswürdig gespielt werden kann. Reinhardt, in seine schöne Arbeit vertieft, sieht das vorläufig durchaus nicht kommen. Er wird sich sogar wundern, daß ich es kommen sehe, der ich ihn in diesem Winter dankbarer als irgendwer bejubelt habe. Aber mich macht Liebe nicht blind, sondern scharfsäugig. *Periculum in mora*. Die Gastspielreisen ins Ausland scheinen ja endlich abgeschafft zu sein. Was jetzt not tut, sind Entdeckungstouren ins Inland.

Egls Tirolerbühne

Schauplatz: Die Redaktion. Personae: Der Herausgeber. Ignaz, der Berichtstatter (in Tirolerfleidung, mit nackten, aber gewaschenen Knien, tritt ein)

Der Herausgeber: Na, wie wars?

Der Nazi (klopft ihm geräuschvoll auf die Schulter): Na, da greust Di drauf, gelt, olter Stadtfrack, gselchter, was i Dir da zu b'richten hob . . .! Dees glaabst!

Der Herausgeber: Gewiß. Aber wie wars denn nun?

Der Nazi: Was sull i da vüll erzölln! Also da lus amal zue. Da is also a gewaltigge Not unter die Evangelischen, indem daß der Kaiser will, daß katholisch wern umanand — heerst a guet zu, Du? Schlaf mer net ein! Aber sie wollns net leiden, sie bleiben treu ihräm Glaum, indem daß das Einzige ist, wo sie auf der Wölt noch ham, suns fins ganz allein, allein wie der alte Großvatter, der eh nix zu beißen und zu brechen hat . . . (schluckt)

Der Herausgeber (einigermagen bewirrt): Ja, aber . . .

Der Nazi: Tu mi jehend net unterbrechen! Da kummt nu der großmächtige Reitersmann, verstehst? und wird nu die gesamte Famüllu hinschlachten. Das Weib, die keernfeste Bäuerin, liegt in ihren Blut, und das ganze Theater schwimmt.

Der Herausgeber: In Blut?

Der Nazi: Aba goor! In Tränen . . . Und nacha, da wird der christkatholische Reitersmann vor dem Marienbild . . .

Der Herausgeber: Aber das ist doch von Schönherr!

Der Nazi: Na jo, das ergreift mi heint noch, wann i dran denk!

Der Herausgeber: Aber Egl's Tirolerbühne! Was ist damit?

Der Nazi: Nix is gween. I bin am Samstag hintumma zu Kroll, und da san nur noch drei Peersöhnen mit Freibülljetter herumgestandn, na, und da hams lieber garnet erst angfangn zu spülln . .

Von der Tragik zur Komik/von Emil Lind Glossen zur Schauspielerei

Im Ganzen lassen sich die Schauspieler in drei Gruppen einteilen: in die unmittelbar Empfindenden, die mittelbar durch den Verstand Empfindenden und die reinen Techniker.

Für alle drei Gattungen gibt es große und kleine Beispiele. Die Werthschätzung der einzelnen Gruppen schwankt von Zeit zu Zeit und von Mensch zu Mensch. Von der letzten Gruppe sehen wir ab. Sie enthält naturgemäß meist Menschen ohne Phantasie, mit scharfer Beobachtungsgabe und der Fertigkeit, die Beobachtungen durch äußere Mittel mehr oder weniger treffend wiederzugeben oder nachzuahmen. Es sind Kunsthandwerker, keine Künstlermenschen.

Die Phantasie ist bei den andern beiden Gruppen die Hauptsache. Die unmittelbar Empfindenden geben, je nach der Intensität ihrer Empfindung, das Empfangene unmittelbar wieder. Es sind die „Naturen“, die meist einseitig sind, in dieser Einseitigkeit aber oft Großes leisten können. Je größer, je jugendlicher ihre Persönlichkeit, je klarer sie durch die Hülle der Rolle jähmmer, desto tiefer ihre Wirkungen. Sie sind wie Glasröhren, durch deren Wände das Licht leuchtet. Sie sind transparent. Sie geben sich und immer nur sich, gleichgültig, welche Rolle sie spielen. Gerade die letzte Zeit hat Beispiele solcher Naturen, die zu starker Wirkung gelangten.

Die Gruppe der mittelbar durch die Intelligenz Empfindenden haben in dieser ein Regulativ, das sie weit vielseitiger, wenn auch nicht gleich kräftig nach allen Seiten macht. Sie arten manchmal in Tüftelei aus, haben aber die größere Verwandlungsfähigkeit für sich, die sie befähigt, ihre Individualität nach einigen Seiten hin auszustrahlen. Sie können — natürlich immer vorausgesetzt, daß sie Könner sind — die verschiedenartigsten Steine ihres Innern in Anschauung, Empfindung und schließlich Tat umsetzen, ohne daß ein Zweifel an ihrer Individualität am Platze ist. Sie haben eben eine vielseitigere Individualität als die „Naturen“. In jeder Rolle wird, wenn nicht ihr ganzes Ich, doch ein Teil ihres Ich stecken. Auch für sie sind die Rollen nur Vorwände, um ihre eigene Individualität zur Geltung zu bringen. Diese Individualität hängt aber nicht nur von angeborenen Eigenschaften, sondern auch von dem durch Beobachtung Erworbenen ab. Sie nehmen die Bilder des Lebens in sich auf, lagern sie ein und erwerben sich einen Fonds, aus dem ihr Instinkt bei Gelegenheit automatisch das Nötige entnimmt. Die Naturen, das sind die weithin leuchtenden Pappeln, die oft auf

einjamer, verschneiter, unwegjamer Straße Ziel und Richtung zeigen. Die unmittelbar Empfindenden sind Eichen und Linden, die oft bis zu gewaltiger Höhe kommen, immer aber rund um sich, nach mehreren Seiten einen breiten erquickenden Schatten werfen. Die Techniker endlich sind Gesträuch und Unterholz; notwendig, aber ohne Größe.

Es leuchtet ein, daß für Schauspieler, deren Phantasie von der Intelligenz reguliert wird, das allgemeine Weltbild, ihr Empfinden dem Allgemein-Geschehen gegenüber für die Wahl und Auffassung ihrer Rollen bestimmend oder mitbestimmend sein wird. Sie werden, je nach Eignung und äußern Mitteln, Faust oder Mephisto, Marc Anton oder Richard den Dritten wählen, werden aber nicht zu allen Zeiten dasselbe aus diesen Rollen herauslesen. Ihre Auffassung wird bedingt sein durch ihren Gemütszustand. Angenommen, ein junger, melancholischer und zugleich kritischer Typus steht vor diesen Aufgaben. Derartige Jugend ist oft pathetisch und flagellantisch. Sie fühlt den Schmerz der ganzen Welt und glaubt, sich ihn um Sinne und Leib schlagen zu müssen. Alles Erlebte verwandelt sich in äßende Säure oder in ein süßes betäubendes Gift. Beides durchdringt Fühlen und Denken des Menschen. Seine Äußerungen werden also die Merkzeichen davon tragen. Mit andern Worten: die tragisch gestimmte Persönlichkeit wird auch tragische Vorwände, tragische Hüllen (in unserm Falle: Rollen) suchen, mit denen sie sich drapieren kann. Sie wird ferner in diesen tragischen Vorwänden die ihrer Stimmung adäquaten Stellen am stärksten empfinden und entsprechend wiedergeben, denn in gewissem Sinne wird die dichterische Gestalt für den Schauspieler oft nur Gelegenheit zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit sein.

Man wird älter — eine lindere Auffassung des Weltbildes greift Platz. Man wird gerechter, ausgeglichener, resigniert. Der Boden für den Humor ist bereitet. Man kommt zu einem milden Skeptizismus, zu einem fröhlichen Pessimismus, der das Schlechte sieht, aber ohne Pathos, ohne Richtertrieb; ja, man kommt zu einem fast behaglichen Gefühl der Objektivität. Der Boden für den Wit ist bereitet. Man sieht plastischer, das heißt: von allen Seiten. Sieht die verschiedensten Linien sich zu einem Ganzen verbinden. Sieht Stellen, die man früher unbeachtet ließ. Was man in der Jugend geahnt und dunkel gefühlt, bricht mehr und mehr durch: das Tragikomische in jedem Menschen, der Zug zum Karikaturistischen. Man fühlt, daß Träne und Lachen im tiefsten Sinne feindliche Brüder, aber doch Brüder sind. Die Bilder, die jetzt durch die realen Erscheinungen hervorgerufen werden, haben den Stempel dieser tragikomischen, oft bitteren, oft auch ver-

jöhnenden und befreienden Stimmung. Man wird in Mephisto mehr den Schalk als den Dämon sehen, in Richard dem Dritten weniger den mißgestalteten Schurken als eine mit satanischem Witz durchsetzte grandiose Naturerscheinung. Die so gewonnenen Reime, auf die vergröbernde und vergrößernde Dehnung des Projzeniums gebracht, führen von selbst zu dem Grotesken an sich, zu Rollen, deren Wesen die Komik ist, wenn auch mit einem gewissen tragischen Untergrund. Wie weit man sich dabei vom Tragischen entfernt, bestimmt die genauere Differenzierung des also Gewandelten. Wie weit der Schauspieler in seinem Schaffen Mensch bleibt, Mensch mit tragischen und komischen Möglichkeiten, ohne zum Sklaven der Wirkung herabzusinken: das wird von seinem Können und seinem künstlerischen Takt bestimmt.

Führer sind auf diesem Wege unter andern: Molière, dessen Figuren, zum mindesten die Hauptfiguren, immer im Grunde tragische Menschen sind, die durch die hypertrophische Steigerung einer Haupteigenschaft grotesk und lächerlich werden; Shakespeare, der selbst in seiner tiefsten Tragik nie vergißt, daß an sich kein Ding tragisch oder komisch ist, sondern daß es erst unsere Stellung dazu macht; Goethe, der Wegweiser zur Objektivität; schließlich die moderne Kunst und Literatur, insbesondere Ibsen, der sich nie scheute, in gleichem Radikalismus wie das Leben Tragik und Komik hart nebeneinanderzusetzen bis zu der grandiosen Verschmelzung, die ihm, hoch über Dingen und Menschen stehend, in der „Wildente“ epochal gelang.

Ein altes Merkwort für die Bühne sagt, daß jeder echte Tragiker auch Humor, jeder echte Humorist auch die Träne besitzen soll. Alter, Erlebnis, Zufall, körperliche und seelische Eignung bestimmen den Weg zur Tragik oder Komik. Einen der vielen verzweigten Entwicklungsgänge habe ich hier zu zeigen mich bemüht.

Gustav Wunderwald / von Oscar Maurus Fontana

Der am Theater tiefer Interessierte ist in der letzten Zeit etwas mißtrauisch geworden gegen all das Heilgeschrei, das der Schaubühne von Malersgnaden eine bessere Zukunft versprach. Der Maler sollte Alleinherrscher auf dem Theater werden, und sein Wille sollte zaubertätig Schauspieler, Drama, Szene und Regie lebendig machen. Ja, ein Kunstschriststeller hat alles Ernstes gefordert, die Dramatiker müßten eine neue Szenenform erfinden, um mit den Fortschritten der bildenden Künste gleichen Schritt zu halten.

Die Bühne als Bild — es gibt wohl kein größeres Mißverständnis für das Wesen der Theaterillusion, keine größere Theaterfremdheit als diesen ideologischen Malerfanatismus. Für ihn hat freilich kein Shakespeare, kein Alceſt, kein Hebbel, kein Goethe, kein Schiller geſchrieben und gedichtet, für ihn muß der wunderliche Dramatiker erſt kommen, dem die Bühne ein Bild iſt. Dabei wird es ein feiner Witz, daß zwei anſcheinend heftige Gegner ſich brüderlich umarmen. Denn ſowohl der Herr mit der 'ſchönen' Ausſtattung wie der Herr mit der Relief-Auſſaffung wollen die Bühne zu nichts anderm als zu einem Bilde machen, wie hitzig und hartnäckig ſie ſich auch theoretisch bekämpfen. Es iſt nur ein Generationsunterſchied, der ſie entzweit.

Die Bühne wird weiterhin das bleiben, was ſie iſt: ein Raum, untertan den Geſetzen des Raums und nicht des Gemäldes. Wobei ſich aber bei der Beſonderheit des Theaters das Phänomen ergibt, daß der wirklich exiſtierende Bühnenraum jeweilig bloßer Illuſionsraum werden ſoll, das heißt: daß ein Schloß mit Garten auf dem Theater nur Ahnung eines ſolchen ſei, geſchaffen nur aus dem Theaterraum, geſchaffen nur für das Theaterpublikum. Deſhalb, glaube ich, ſind aber auch immer Architekten, deren eigentliches Arbeitsgebiet doch der Raum iſt, auf der Bühne verunglückt, haben kalt geſaßt, weil ſie einen wirklichen Raum ſchufen, ſtatt eines Illuſionsraumes. Und deſhalb, glaube ich auch, wird der Bühnenraum immer Sache der Maler bleiben, weil ſie von ihrer eigenen Kunſt gewohnt ſein müſſen, Illuſionswirkungen zu erzeugen, deren der Architekt nie fähig iſt. Man braucht nur die ja ſehr aner kennenswerten Szenen-Entwürfe für den 'Hauſer' in Dresden ſich anzuehen, die ein Architekt geſchaffen, und wird ſich des Unterſchieds bewußt werden, hält man daneben einen Koller, Corinth, Orliſ, Walſer oder Stern.

Am deutlichſten aber wird einem dieſes Problem aufgehen, meine ich, bei den Entwürfen des Rheinländers Guſtav Wunderwald. So ſehr hat er den Begriff des Raums als Bühnenraum erfüllt und geſtaltet. Den andern (nur nicht Koller, aber ſelbſt Orliſ) haſtet noch immer ein letzter Reſt von Bildhaftem an: ihre Bühnenbilder ſcheinen um ihrer ſelbſt willen dazusein. Bei Wunderwald ſchwindet auch dieſer Reſt: es bleibt ein mit einer kühnen Phantaſie geſehener und ſtiliſierter Raum-auschnitt. Ein Auschnitt, wie ihn doch immer nur die Bühne geben kann, aber ein Auschnitt, der Fülle und Zusammenfaſſung iſt.

Er hat etwa den Oſterſpaziergang im 'Faust' zu machen. Leute kommen, ſprechen ein paar Sätze und verſchwinden wieder, neue kommen, Spaziergänger aller Art ziehen hinaus, Faust er-

scheint mit Wagner, blickt verzückt in eine Frühlingslandschaft und schüttelt sich bei dem Gedanken an den „Druck von Siebeln und Dächern“, Bauern unter der Linde spielen auf und tanzen. Faust tritt unter sie, das Volk sammelt sich im Kreis umher, Faust geht mit Wagnern weiter, ein schwarzer Rudel kauert und legt sich auf den Bauch, sie gehen in das Stadttor. Das ist eine Szene, wie sie schwerer nicht zu spielen ist. Man soll zuallererst den Frühling fühlen, aber auch den Winter dieser dämpften Stadt; die Bürger sollen zweitens Platz haben, sich auszutollen, aber hernach wieder unauffällig verschwinden; und man soll drittens am Schluß der Szene fühlen, wie der Frühlingsnebel magisch aufsteigt und nach dem kurzen Tag den freien Faust in sein Verhängnis trägt. Es ist eine geradezu türkische Szene für die Bühnenleute.

Wunderwald löst sie, so einfach, daß man sich wundert, weshalb keiner eher darauf gekommen ist. Er macht ein großes düsteres Stadttor mit einer unheimlichen Wölbung, und dahinter stehen zwei, drei Bäumlein frierend und doch wieder selig mit ihren paar Knösplein, dahinter steigt das Land in den Himmel und verliert sich mit seinem frühlingshaften Werden. Damit sind alle drei Bedingungen aufs glücklichste erfüllt. Man sieht die Osterlandschaft, und man sieht die Stadt — so sehr genügen Tor und Bäumchen. Die Bürger können austauschen und ruhig verschwinden, ohne daß man das ängstliche Bestreben der Statisten sieht, dies möglichst unauffällig zu tun: das Tor schluckt sie von selber ein. Dunkel senkt sich auf den Frühling, es erhebt sich nur das graue Stadttor drohend, und, wenn Faust es durchschreitet, fühlt man, wie der Chor der Weiber und Engel verklingt und die Geister auf dem Gange zu wispern und zu raunen beginnen.

Oder der Prolog im Himmel. Was ist da gewöhnlich für ein Meer von Wolkenwatte und Himmelsblau und Engelsgoldblond aufgeboten, nur um die Szene in die Region der ‚Zauberflöte‘ zu schleifen. Nichts davon bei Wunderwald! Ein Zweifklang von Weiß und Schwarz. Ein schwarzer Bühnenrahmen, weiße Vorhänge, drei weiße Engel starr aufgerichtet mit seltsam gotischen Schwingen und in all dem geruhigen sphärischen Weiß Mephisto in Schwarz, der ewige Widersacher.

Das Besondere von Wunderwald scheint mir aber nicht in diesem Stilisieren zu stecken. Das Allereigste und Ganzpersönliche, das steckt anderswo. Denn, mein Gott — könnte einer nicht ohne gute Gründe sagen — das Stilisieren ist heutzutage so gang und gäbe, daß selbst der, dessen Stilisieren Stil und nicht bloß Manier ist, mehr getan haben muß, will er, daß man seinen Namen aufbewahre. So könnte ein ganz kritischer, ein ummach-

sichtiger Richter sprechen, und er wäre, wie gesagt, von nicht üblen Gründen unterstützt.

Aber auch der müßte sich vor Wunderwald neigen. Dieser hat das für den Theaterkünstler unerläßliche Raumgefühl, das schon den beiden schwierigen Szenen des „Faust“ alles innere Leben abzugewinnen wußte durch Dekonomie und Empfindung für seine dreidimensionale Bühnenwelt. Und hat dann ein Element in unsre Bestrebungen gebracht, das vor ihm ganz unbenützt gewesen ist, aber gerade für das neue Pathos unsrer Zeit und unsrer Bühne unerläßlich geworden ist. Wunderwald hat nämlich den ungeheuern Raum- und Illusionswert erkannt, den Stufen, Treppen und Stiegen der Bühnenszene verleihen. Im ersten Akt der „Braut von Messina“ macht er gleich eine solche herabfallende Flucht von Stiegen. Aus Riesige wächst da der Palast und gibt mit dem Dunkelblau seiner Säulen, dem schmelzenden Rot seiner Wände, den grünen Fackelhaltern, dem dunklen Teppichläufer und den hellen Stiegen, die eine ganz finstere Tür geheimnisvoll auffängt, ein seltsames Gefühl des drohenden Schicksals in dieser Tragödie. Er hat die Stiegen oft verwendet: für die „Nibelungen“ in Köln, für den „Lohengrin“ in Freiburg. Für das heroische Schreiben übermenschlicher Kolossalgestalten scheinen sie förmlich geschaffen.

Aller böser Zauber und alles heimliche Orakelwort ist aber in die Waldebene von „Macbeth“ gebannt. Eine weite dunkle Ebene. Zwei kahle abgestorbene Weidenstümpfe um ein violett stehendes Gewässer, in dem sich der drohende, violett gefärbte und immer dunkler werdende Gewitterhimmel abspiegelt. Nichts Lebendes, nur am Horizont zwei sturmgepeitschte Weiden. Es kann keinen Ort geben, der mehr Unheil verkündet, der mehr „ein freier Platz“ für Heren ist. „Schön ist wüß, und wüß ist schön“ und: „Halt! — der Zauber ist gezogen.“ Das ist eine Szene voll so tiefen Stimmungsgehalts und voll so tiefer Einfühlung in die Tragödie Macbeths, daß die Erinnerung an sie zu unserm unveräußerlichen Besitz werden muß.

Hier überall fühlt man hörbar das Herz von Wunderwalds Kunst klopfen: herbe Männlichkeit, düstere Verschlossenheit, tapfere Starrheit, stehender Troß.

Aber diesem Künstler ist auch verliehen, dahinzugehen mit einer köstlichen Anmut, mit einer unbezwungenen Sorglosigkeit, einer schwebenden Leichtigkeit. Ich erinnere nur an die vier köstlichen Szenen-Entwürfe zu Schnidtbomms „Spielendem Gros“, die dem Buch beigegeben sind. Und welche Zierlichkeit liegt in dem Entwurf zur „Laune des Verliebten“! Ein Rokologärtchen mit zärtlich verschlungenen Alleen und einer weißen Bank an dem Rücken der Dichtung und rechts und links je ein Baumlein mit

roten Blüten. Grazier kann man nicht mehr sein und mit einfacheren Farbenwirkungen nichts Schöneres erzielen als mit dieser Symphonie von Grün, Weiß, Rot. Wie unendlich märchenhaft sind dann seine Entwürfe zu Humperdincks „Königsfindern“! Wie lebt in dieser verschneiten Hütte, dem schläfrig murmelnden Quell und den großen entschwebenden Bäumen die ganze Märchenwelt auf!

Wie hart, wie streng, wie pathetisch sind aber seine Entwürfe zu Schmidtbounns „Zorn des Achilles“. Das ist vielleicht seine beste Bühnenarbeit. So scheint er alles, was rheinisch ist, in seiner Kunst zu zeigen: die harte Tat und die tanzende Sorglosigkeit, das eine Mal in eines gebunden, das andre Mal gelockert. Aus der Kraft kommt seine Fröhlichkeit und aus der Fröhlichkeit seine Kraft. Ein kölner Kind ist es ja, das drei Jahre in Stockholm am Königl. Theater, fast vier Jahre in Düsseldorf am Schauspielhaus, hernach in Freiburg bei Regband wirkte, und das jetzt endlich die Berliner haben, wie sie eben alles haben. Und was er da am Deutschen Opernhaus in seiner ruhigen Schlichtheit, ja fast Frömmigkeit bildet und gestaltet, das werden sie heute, morgen oder übermorgen erkennen und lieben.

Schauspielschule / von Paul Frank

In diesen Tagen, da die Saison zu Ende geht, muß man eine „Schülervorstellung“ besuchen. Wenn die großen Bühnen ihre Tore schließen, öffnen sich die der Lehranstalten für dramatische Kunst, der zahllosen kleinen und größern Konservatorien, der „Gewinnfabriken“, wie sie einmal irgendwer bezeichnet hat. Im Trubel eines großstädtischen Theaterwinters gehen sie natürlich verloren, diese Abende, an denen so eine neu angeworbene Schar zum ersten Mal vor einem wirklichen Publikum von Tanten und gefälligen Bekannten die weltbedeutenden Bretter betritt, die, zum Podium irgend eines verstaubten Vorstadtlädlchens gefügt, plötzlich diese Rangerhöhung erfahren. So oft man solch einer Vorstellung beimohnt, wundert man sich, woher die vielen Tanten kommen, die all die Stühle besetzen; man staunt über die Zahl der Lehrer und noch mehr über den Schwarm von Begeisterten, die, ach, nichts als ihre Begeisterung mitbringen, im Innersten aber von ihrer Auserwähltheit überzeugt sind, trotz Sprachfehler und körperlicher Unregelmäßigkeiten. Der „Meister“ hat versichert, daß man, eben darum, eine Individualität sei; weshalb das Schulgeld um eine Kleinigkeit erhöht werden mußte . . .

Draußen in irgend einem Vorstadtlädlchen. Man tut eine

lange Fahrt, und dann gilt es erst, sich durch enge, schlecht beleuchtete Gassen durchzuwinden. Endlich: ein breites, nicht allzu hohes, barock überverziertes Haustor, das ein Wappen mit drei pausbäckigen Engeln schmückt. Ein weiter Hof und in dessen Mitte ein sogenannter Glasjalon. Also hier.

Eine Menge schwarzer, unförmiger Seidentkleider gibt es da; darauf goldene Ketten und überhaupt Familienschmuck; rote, tüchtige Arbeitshände, die Handschuhe verachten. Und heiße, erwartungsvolle Gesichter, die alle auf den glänzenden rotkleinen Vorhang mit der gelben gemalten Leier und den zwei greulichen Masken starren. Draußen im Hof drängt die Jugend an die Fenster; die aus dem Tempel ausgesperrt sind, drücken ihre Nasen an den Scheiben platt, beschirmen die gierigen Augen und starren in den Lichterglanz . . . Der erlischt plötzlich; die Unruhe erstirbt. Sätze klappen, alles redt die Gasse.

Nummer Eins: „Die rote Robe“. Etchepare und Nanetta vor dem Untersuchungsrichter. Wenn der Kerl nichts hat: Stimme hat er; oder wie der Terminus lautet: Organ. Zuviel Organ sogar. Er läßt überhaupt niemand zu Worte kommen. Nanetta sieht aus, wie Carmen aus der Maskenleihanstalt. Sie hat eine merkwürdige Auffassung von der Rolle; sie spielt, als unterhielte sie sich ausschließlich mit dem Herrn, der den Ecksz Erste Reihe Mitte innehat. Wenn der Untersuchungsrichter die heikelste Frage an sie richtet, antwortet sie dem beneidenswerten Herrn im Parkett. Der Untersuchungsrichter wiederum ist bestrebt, Natürlichkeit und Routine zu zeigen. Ueberlegenheit und so weiter. Auch trägt er ein Monokel, als leide der Ärmste an heftigen Trigeminusneuralgien. Die Unverständlichkeit, das Verschlußden der Endsilben ist auf Rechnung der „Natürlichkeit“ zu setzen.

Vorhang. Applaus, wie er nur in der Vorstadt geipendet wird; neidloser, ehrlich überzeugter Beifall. Und wieder Finsternis. Dann: Fräulein Bettina Pated als Prinz Orlowsky. Das Mädel ist leidlich hübsch; die schwarze Lockenperücke ist furchtbar: sie sitzt schief und läßt am Hals reiches blondes Haar vorkucken. Unten bearbeitet eine corpulente Dame — die Leiterin des Opern- und Operettenfusses — ein Klavier. Prinz Orlowsky setzt ein Bein vor, hält dem Auditorium ein Bierseidel entgegen und singt:

„Dajj mal bei unjso Sjitttähh“

Schadöhne affohn Ruh . . .“

Vorhang. Erneuter Beifallsturm. Hinter mir jagt eine fette Stimme: „A Stimmerl . . . grad gut für die Hofoper . . . Was meinens?“

Finsternis: „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Denn

das Programm ist nicht nur lang, sondern auch reichhaltig. Wäre ich Raufkeros, so würde ich nach Schluß der Vorstellung den Friseur ermorden, der mir diesen Bart ins Gesicht geklebt. Er beginnt unterhalb der Augen und endigt knapp über dem Gürtel. Auf der Bühne ist es dunkel; irgendwo brennt ein spärliches Lämpchen. Leander erscheint; er hat merkwürdig ausladende Arme, die an einen Semaphor erinnern. Er möchte gern auf und ab gehen; wenn er zwei Schritte macht, zwei mittlere Schritte, so ist die Bühne zu Ende, und er muß umkehren. Er läßt sich in dieser Beschäftigung nicht stören. Auch nicht durch seine Deklamation. In den spärlichen Pausen imitiert Hero ein Nanarienvögelschen . . . Vorhang. Jubel. Leander erhält einen Lorbeerkranz. Man wird gewahr, daß er ein himmelblaues Nachthemd trägt. Jubel ohne Ende. Und wieder die fette Stimme hinter mir: „Die Herren Thiattadirektoren . . . Da haast's alleweil, es gibt keine Spüller . . .“.

Wacht . . . Oben geht's schon wieder weiter: „Divorcons“. Hélas . . . Madame Cyprienne sitzt in einem roten Clubsauteuil. Sie ist blond, hat ein Stumpfnäschen und runde, farminrot geschminkte Bäckchen. Die Neuglein sind klein und blinzeln mondain. Madame trägt ein weißes gaufrirtes Kleidchen; fußfrei natürlich. Und weiße Strümpfe. Und schwarze, lacklederne Schuhe. Nagelneu; dafür von erheblicher Größe. Madame ist stattlich; man ist in der Lage, das zu konstatieren, obwohl sie sitzt. Sie hat hellrote, gesunde, runde Arme. Die Hände liegen bewegungslos vorn auf den Falten ihres Kleides; die Finger sind mit Ringen besteckt. Jeder der falschen Steine ist so groß, wie der mit der „Titanic“ verjunktene blaue Diamant . . . Madame ist defolletiert; rüchtig sogar. Mein Gott — wie man's eben in Paris zu sein pflegt. Vorn, im Zenith der Rundung prangt ein kokettes Majcherl. Ein blauseidenes Majcherl . . . Herr von Brunelles steht lässig an einen Stuhl gelehnt. Er trägt ein Monokel; daran erkenne ich sofort den Untersuchungsrichter von vorhin. Aber jetzt sind die entstellenden Bartkottletten fort. Und überhaupt . . . Herr von Brunelles trägt eine weiche, faltige Hemdbrust, eine verschwenderisch groß geschnittene schwarze Schleife und eine lachsfarbene Frackweste, die er unablässig glättert und zurechtzieht. Monsieur ist einfach unwiderstehlich. Aber . . . Madame macht so eigentümliche, frampfsartige Bewegungen. Will sie am Ende gar aufstehen? Weshalb zappelt sie nur? Ihr Partner scheint auch ein wenig irritiert. Wenn sie sich nur beruhigen wollte. Sie wird die ganze Szene sitzend spielen müssen, denn Madame Cyprienne ist nicht imstande, sich zu erheben, ohne daß das Sauteuil sich mit-

erhöbe . . . Monsieur tritt hinter sie. Was wird er tun? Eine realistische Liebeszene? Jemand jenseits hinter mir. Nein: entschlossen drückt er die Finger auf den Bord des Stuhles, stemmt sich dawider, so daß Madame mit einem hörbaren Ruck imstande ist, loszukommen. Sie eilt nach vorn an die Rampe, streicht die zerknitterten Falten zurecht und lächelt so bezaubernd ins Publikum, daß die Nenglein völlig versinken . . .

Ich erhebe mich, denn ich habe einen Eckplatz, und nichts steht meiner Flucht im Wege. Die andern Edmänner, an denen ich, vorsichtig, auf Beheuspitzen schleichend, vorbeiwippe, murmeln entrüstet. In der Türe festgeheilt ein Häuflein Jugend. Ueber den Hof, und dann steht man in der fröstlichen Kühle der Straße. Von fernher klingt das Signal der Trambahn. Kein Wagen rollt vorüber. Und plötzlich vermag man über all das, was einem wenige Minuten vorher spukhaft komisch erschien, nicht mehr zu lachen. Verschwunden, verweht die outrierte Lächerlichkeit, in deren Zeichen dieser Abend gestanden, von Anbeginn. Diese Hermiten! Sie glauben alle an den goldenen Traum; sie, aber nicht ihre Lehrer. Sie alle Opfer nichtswürdiger Gewissenlosigkeit. Ausgebeutet und irregeleitet von Geldverdienern, die aus dem kindischen Idealismus Unreifer Kapital schlagen. Dieser Abend bedeutet den letzten Glanz; den letzten Schimmer. Dann gehts hinaus ins Engagement. In die Lantenlosigkeit. Sie werden Augen machen, wenn sie irgendwo in einem verlorenen Provinzwinkel aus ihrem Traum geschreckt werden. Wie werden die Kinder weinen, wenn ihnen die Erkenntnis dämmert, was es in Wahrheit mit dem Theater auf sich hat . . . Uebers Jahr, mein Schatz, übers Jahr!

Gorch . . . Händeklatschen. Die Leute applaudieren noch immer. Man hört es bis hierher. Und das Programm geht weiter. Bis Mitternacht dauert's mindestens noch . . .

Abschied / von Paul Mayer

Sei gut und geh! Du bist mir nicht mehr nah.
Daß uns nicht finnen, weshalb das geschah.

Wenn Du mich jetzt zu neuer Lust beschwörst,
Hast es im Blut, daß Du nicht mir gehörst.

Und wenn Du Deine Wunder offenbarst,
Bist Du mir fremder, als Du jemals warst.

Der Eine / von Schigolch

Der Film ist kurz
Die Neu ist lang.

Erster Akt

Gesellschaft beim Regierungsassessor von Geldern. (Derjelbe wird auf Wunsch auch in einen Gerichtsassessor umgewandelt.) In einem überfüllten bürgerlichen Salon flutet das aristokratische Leben . . . Im Hintergrunde liebt die knospige Baronin Elja heiß, aber erfolglos den Assessor, der — in einem Klubjessel angebracht — lächelnd die eben aufgestellte Theorie des durch einen Sturz auf den Kopf sich bildenden Doppel-Ichs (im Vordergrund) zurückweist. Man sieht das. Ein aufgeschlagenes Buch erscheint auf der Leinwand — er glaubt es nicht. Nicht genug damit: er schimpft auch noch auf das Theater und die Juden überhaupt. Liest in einem Exemplar der Staatsbürgerzeitung . . .

Zweiter Akt

Szene an der Börse. Panik infolge Handschreibens des Herrn von Jagow an die Gebrüder Herrnsfeld. Kolossaler Kassensturz. Dieser Sturz affiziert von Geldermann laut obiger Theorie. Irres Wienenspiel . . .

Dritter Akt

Der unglückliche Spekulant und Staatsbeamte verwandelt sich nun stellenweise in einen kleinen Jiden, namens Kohn-Kurksi, abonniert auf das B. Z. und will partout ein Theater gründen

Vierter Akt

Zu diesem Zweck begibt er sich in seine eigene Wohnung, um den dort stationierten Assessor, dessen Existenz er in Erinnerung hat, um Geld für ein Theater anzufragen. Große Unterredung mit seinem Spiegelbild. Nach entschiedener Weigerung des christlichen Teils, GOTT so zu versuchen, erschießt der jüdische Part sein Spiegelbild. Dieser Schuß bezeitigt — na, also was? — Hemmungen. Die beiden kommen zu sich und werden eins. Dieser neue oder alte von Geldermann bestellt das B. Z. ab und abonniert wieder die Staatsbürgerin. Hier findet er folgendes Inserat:

„Junge Aristokratin mit gebrochenem Herzen sucht eben solchen Lebensgefährten. Elja. Postamt Riez 450.“

Fünfter Akt

Er schon hingeschrieben, und mit dem gelispelten Rufe: „Du Einer!“ sinkt ihm jene Elja an sein nunmehr gereinigtes Herz.

• • •
Nu? Noch keine Kunst? — Also.

Antworten

Frau Doris Z. Es gibt in Berlin keine billigen Billets. Es gibt nur billigere Billets. Und unter diesem Aspekt bekommt der berliner Wochenspielfplan schon einen ganz andern Glanz. Fragen Sie aber, was denn der Vertrag, den der Besucher mit dem Theater abschließt, juristisch betrachtet sei, ob ein Werkvertrag oder ein Dienstvertrag oder gar ein Mietvertrag, so lassen Sie sich sagen: Schenkung in Idealkonfurrenz mit Verrug und Gestattung von Glücksspielen.

Wiglub, Universitätsstudent zu Czernowitz. Du bist „ein Dichter“? „Wahrscheinlich ein echter“? Du hast Hunger? Ich soll Dir für Deine Gedichte soviel Geld schicken, daß Du eine Woche lang davon zu essen hast? Nein, so geht es nicht. Der Frühling „ein schöner Jüngling“, und der „Tyrann“ Winter „ein eisiger Greis“, und des Jünglings „sonniges, wonniges, lustiges Lachen“, und „des Frühlings Morgenjonne ist meine größte Wonne“ und — nein Du mußt noch viel lernen. Aber auch Deine Zeit wird kommen. Wie lange noch, und Du machst Dich auf und verläßt das Städtchen und kommt zu uns, nach Berlin. Und Du wirst kennen lernen die Gedichte des Herrn von Hofmannsthal, und Du wirst den Frühling anreden mit ganz neuen Adjektiven. Und dann wird kommen eine Zeit, da wirst Du garnicht mehr anreden den Frühling, sondern wirst besuchen den Herrn Mosse in seinem Laden und den Herrn Scherl in seinem Laden. Und dann wirst Du eine Weile für den Herrn Scherl herumlaufen und wirst berichten von den gefallenem Pferden und von den durchgefallenem Stüden (merk Dir das Wortspiel), und noch eine Weile, und Du wirst sogar schon gehen dürfen zu Hofe, um zu beschreiben den Anix und die Schleppe der Gräfin Mite zu Kremmen-Wütow. Und wenn Du dann Glück hast — und da Du aus Czernowitz bist, hast Du Glück — wirst Du steigen von Sprosse zu Sprosse, so wie vor Dir geitiegen ist ganz Czernowitz von Sprosse zu Sprosse. Und Scherl wird Dich in die Strauß-Premieren schicken und nach Wahrenuth und nach Oberammergau, und Du wirst viel Geld verdienen, und so wirst Du steigen und steigen, und Du wirst die Schaubühne ein Theaterblättchen nennen, und es ist garnicht so ausgeschlossen, daß Dich die katholische Kirche wird heilig sprechen. Sei gutes Mutes! Geht es auch in Czernowitz nicht — in Berlin geht es sicher.

Frau Dr. Bu. Ihr Mann, ein Ingenieur, hat seine Zeitung abbestellt, weil ihm alles, was sein Gebiet angeht, verlogen und falsch dargestellt erschien. Und nun wollen Sie es mit der neuen Zeitung ebenso machen, weil Ihnen das Feuilleton, die Kunst, das Theater ähnlich behandelt scheint. Sie wissen offenbar noch nicht, daß eine Tageszeitung den Handelsteil möglichst sorgfältig leiten muß, um Leser zu bekommen und zu halten. Aber unter dem Strich! Wenn eine einzige Nummer des Kuren- oder des Grundstücksmarktes so liederlich, so ahnungslos, so unanständig gemacht wäre wie alles, was mit den Künsten zusammenhängt, so cliquenhaft und so unnobel — die Börslaner würden das Blatt einmütig bohkottieren. Vergessen Sie nicht: bei Vogtländischen Maschinen darf man, daß sie unter pari stehen, nur dann melden, wenn es wirklich wahr ist — bei Hebbel kommts nicht so genau drauf an.

Rundschau

Die ersten Christen in Berlin

Das stand ja schon in allen Zeitungen: Hanns Heinz Ewers hat das Wort „Kintopp“ erfunden. Wer es mit einem ie schreibt, tut es auf eigene Gefahr. Der Schöpfer hat diese Nuance nicht vorgesehen.

Das war die Ausbeute des Eröffnungsabends im Cines am Mollendorfsplatz, bei dem das Publikum eigentlich nach der Vorstellung mehr geladen war als vor ihr. Quo vadis? fragte der Titel — der Inhalt lautete: ins Aschgrau. Und zwar an der Hand von Leuten, denen man früher einen Gedanken oder zwei zutraute, wenn sie etwas anfassten. Es war ein großes Zauberstück, voll Teufelslust und Liebe, man aß, an Neros Tafel, nie unter fünfhundert Gedecken, und dennoch blieb man hungrig. Hungrig nach eindringlichen, unbewirkbaren, grablinigen Bildern, die aus dieser verkehrstörenden Ansammlung von Heiden, Juden und Christen sich herausheben könnten. Der Film hat keine Tiefe, keinen Hintergrund: und trotzdem stopft man einen ungeheuern Prospekt Reihe hinter Reihe mit Akteuren voll, setzt sogar die Hauptperson ganz hinten hin, wo sie wie ein undeutlicher Fettsack wirkte. Daß Nero die Grausamkeit auf die Spitze trieb und hinter der Bühne sang, auf der Leinwand aber schon wieder die Garbe weggelegt und einen Becher, eine Sklavin oder (im Gegenfals zum Zuschauer) die Situation erfagt hatte, während der Herr hinten rubig weiter sang; daß die ersten Christen die Reinheit ihres Bekenntnisses durch wahrhaftige Chorgesänge aus dem verschlossenen gefilmten Zeugen-

mund in schiefes, moderblaues Rampenlicht setzten: das war tendenziöse Geschichtsfälschung. Der Brand Roms allein brachte Bilder von wirklichem Reiz, wild fliehende Volksketten, flackernd hinter Flammentwänden gesehen, rasch, deutlich-erzählend, packend. Das Ganze aber war Langeweile und zwar keine angenehme, selbst wenn man den Schlaf nicht in der steifen Frackhemdenbrust bekämpfte, die das feinste Berlin immer vorbindet, wenn es auf Einladungsarten und Freibillerts daran erinnert wird, daß es gilt, weltstädtisch zu sein. Hanns Heinz Ewers vor allem kam (aus ähnlichen Gründen wie Paul Schippel) aus dem weißen Hemde gar nicht mehr heraus. Er sprach nachmittags um fünf Uhr, er sprach dasselbe abends um halb neun Uhr, er war mit Mühe abzuhalten, nachts um zwölf Uhr im Café noch einmal dasselbe zu sprechen. Was er sagte, war nicht sehr neu; aber daß ein Schriftsteller eigener — wie sagt man? — Brägun daselbe innerhalb dreier Stunden zweimal wiederholt — sozusagen: Hanns Heinz Ewers auf jedem Programm! kein Aufschlaa (wie bei Sternidel im Panoptikum) — das war neu. Mehr noch, es war, vom geschäftlichen Standpunkt aus betrachtet, es war, und dieses neue Wort ichenke ich Ewers in seine Sammlung, es war: kintiptop.

Ulrich Rauscher

S j a b e a u

Die wiener Volksoper hatte die Sensation der ersten deutschen Aufführung dieser Oper Mascagnis, die für das lateinische Südamerika komponiert war. Doch — hier stod' ich schon. Denn es blieb

eine Sensation für den Direktor, den Verleger und etliche berliner Redaktionen; die Italiener in der wiener Barbarei nicht zu vergessen. Auch die Behauptung, daß die Sprache des Textbuches, eines bedenkenlosen Librettos, deutsch ist, kann ich eigentlich nicht verteidigen. Ach, Pietro Mascagni! Der Weltserfolg der *Cavalleria* genügt ihm nicht. Damals befriedigte er das Bedürfnis nach Opernbastigkeit, nach dramatischer Stürze, nach südlicher Leidenschaft und sorgloser Sangbarkeit. Ueber den eigentlichen und eigenen Wert der Oper denkt man heute nüchtern. Immerhin: *Freund Fritz*, *Die Kausau* und *Ranetto* erreichten ihn nicht; doch waren es ehrliche und anständige Versuche. Seither blendet Puccini ganz Italien, und Mascagni möchte ihn verzweifelt mit Puccinis Rüstzeug bekämpfen. Nun steht *Fris* neben der *Butterfly*, *Isabeau* zeigt den romantischen Krampf, eine neue, *Parifina* weist über d'Annunzio gar noch deutlicher zu Debut hin. Vergebene Mühe.

Schon diese Handlung der *Isabeau* ist sinn- und trostlos. Luigi Mica glückt es, in Bühnenanweisungen die schlimmsten Parodien der schlimmsten Veritagenheiten d'Annunzios getreulich zu kopieren; ein mailänder Witzblatt, in dem das erhabene Vorbild jeglichen Schmodtums seine besondere Ede hat, müßte diese Exaltationen nur abdrucken. Aber wie leicht kann jetzt auch der libysche Gahrielle selber sein! Er wird es in der *Parifina* zeigen. Wird er nicht? Muß er nicht? Sollte ihn der andre Genius der lateinischen Wahrheit — um in diesem Jargon zu reden — sollte er ihn nicht unterjochen? Nicht herabziehen in seinen fruchtlosen Prometheuskampf mit dem Schicksal der Verwüstung? Im Ernst: d'Annunzio's Geschmack hat eine Stütze nötig, Mascagni aber ist ein Rohr ohne Mark. Es sind Linien da, aber keine Form, Normen, aber kein In-

halt. Das quält sich mit Fremdem und hat nichts, nichts Eigenes mehr. Puccini ist kaum ein Großer; aber das Süße, das die Grisette bezaubert, und das Verbe, das die Künstler an ihm festhalten läßt, ist fein, ist organisch gewachsen, seine Kunst ist ein Eigenwesen und als solches in aller Bewußtsein. Von diesem neuesten Mascagni sieht man nur den Willen, merkt ein Ringen, spürt die Qual. Und das Ringen versöhnt nicht, die Qual weckt kein Mitleid. Nur ein Geipenst erscheint, das gräßlichste, nicht furchbarste, nein, fürchterlichste: die Langelweile. Durchbräche doch ein Sonnenstrahl die Dede, ein Einfall diese Musikanterie! Nichts, nicht bleibt übrig als der üble Geschmack nach verlорener Zeit, die trübe Erinnerung an wirre, fast sinnlose Ritter-, Prinzeßinnen- und Unschäufel-fabeln, an die geschändete Sage von der Lady Godiva. Und das alles dem Namen Mascagni zu Liebe? Nein, zu Leide geschah es ihm.

Die Aufführung mit Frau Zister als Isabeau konnte nichts retten. Vielleicht wußte sie es im voraus. Aber am selben Tage verkündeten die Notizen unserer ruhmreichen Hofoper, daß Direktor Gregor die *Parifina* auf dem Palm erworben habe. Da konnte er freilich nicht früh genug kommen . . .

Paul Stefan

Der Eroberer

Shakespeare als londoner Korrespondent der kölnischen Zeitung: so ungefähr ist dieser Detmar Heinrich Garneß zu denken. Als ein Mann, der von der Wildheit Wilhelms des Eroberers und seiner wie Frühlingsstürme brausenden Liebe zu Mathilde von Flandern gewandt und gesittet vor einem Publikum von Gehröden referiert. Als ein Mann, der recht schöne Verse, hübsche Bühnenbilder und dann und wann wohl auch interessie-

rende Situationen erfindet, aber dafür keine, aber auch gar keine Nanten und Eden, kein Fieber, keinen Unwillen, kein Grübeln kennt. Als ein Mann, der Reden trotz zu Jünglingschmollen, Wut zu Tadel, Haß zu Abneigung macht, und der nur immer mildert, mildert, mildert. Der den Narren Shakespeares auf das Niveau eines Wochenplauderers herabdrückt und aus der balladesthen Schilderung in einer Chronik, die den Normannen die widerpenstige Rathilfe an den Haaren durch die Nemenate schleifen läßt, ein Ezenchen feilt, das in einem Pantierjalon spielen könnte.

So ist dieser Erstling Sarnetkhs: ein Grillparzer, dem das Grillparzerische, das Gallige, abgeht. Bleibt freilich immer noch ein Keit anständigen, saubern Könens, den wir anerkennen, dem wir uns aber nimmer hingeben können. Quatern türmen, wird dieses Mannes Sache fortan nicht mehr sein dürfen. Baut er einst in Ziegelsteinen Heimstätten für gerubige Menschen, werden wir ihn grüßen und den Abend im Stadttheater zu Düsseldorf ver-
Heinz Stolz

L a n s u n d L i c h o

S Herrn Dr. med. Arthur Maher-Brandus literarischer Kritik zu unterstellen, käme der Aufforderung gleich, Gerhart Hauptmann an Kinderärzte auszuliefern. Welch ein segensreiches Dasein hätte „Das gelobte Land“ in der Schreibstischuhblase des Sprechzimmers führen können! Während schwerer Arbeit ein feuchter Blick auf den verschlossenen Schatz, ein gerührter zum Himmel, und zehn Kinder wären von der gesammelten Energie gesund geworden. Nun, da es auf die öffentliche Liebhaberbühne des Deutschen Schauspielhauses gekommen, ist aller Trost dahin. Unionist hat Karl Lohnstein, Professor der Philosophie, den Glauben seiner jüdischen Väter verraten,

unionist hat er auf die Stimme seiner Braut gehört, unionist hat er Worte geredet, die er nicht tapiert hatte, unionist hat er sich eine Kugel vor den Kopf geschossen. Alle diese Opfer, und nicht eine frohe Stunde seines Erzeugers! Klagen wir nicht. Ein Amtsrichter ist in seiner Gefälligkeit für Herrn Dr. med. Arthur Maher-Brandus so weit gegangen, daß er nicht nur seiner Jugendliebe entsagt hat — daß er, in deutsch-nationale Wahnvorstellungen verwickelt, sogar den charakteristischsten, wertvollsten Buchstaben seines Namens aufgab, der seinen Ahnen Wappen und Zier war. Daß dieser Märtyrer aus Lebh zum Lebh wurde, ohne daß Arthur Maher Felix Philipp ward: das erst ist die Tragik dieses Schauspiels.

*

Vraufführungen sind eine heisse Sache. Auch das Neue Volkstheater hat mit ihnen kein Glück. Seine literarische Kommission sieht immer noch zu sehr auf Ideen und Weltanschauung. Wenn die schlesische Dichterin Martha Vogt in ihrer „Herc“ die Dorfarme Tine nicht als Vertreterin geknechteten Frauentums überhaupt geschildert, wenn sie sie nicht von der Gründung eines weißen und eines bunten Tempels und ähnlichem Gemeinschaftsunsinn hätte fassen lassen — sie wäre nie in der Köbenier Straße aufgeführt worden. Wenn dieses programmatische Geschwätz wenigstens menschlich fundiert wäre! Aber das Menschentum der Gestalten ist in ihrem schlesischen Dialekt beschlossen. Wo es sich über die Erde erhebt, ist es banal und sentimental. Das Naturgefühl ist süßlich, die Christlichkeit. Und die Sandluna, auf die diese Bauern nach den Suifra-actenreden ihrer Weiber sich befinnen, wird ein kindliches Madamspiel, in dem die Männer mit Kohlköpfen, Kartoffelbäuden, Kautzrüffen und Kucktritten operieren, die Frauen auch zu den tödtlichen Waffen der Suifragetten greifen:

zu Feuerzeug und Jaucheeimer. Aber die Komik liegt nicht so sehr darin, daß diese Werkzeuge verwendet werden, als daß ihre Verwendung (genießbar) sichtbar wird. Wenn am Schluß eines Aktes eine irrsinnige Bäuerin herbeischleicht, einen Mistkübel klatschend in einen Brunnen leert, und darauf der Vorhang fällt, so kann man sich die Wirkung denken. Licho sollte für sich und seine Schauspieler andre Stücke kriegen als diese, die, selbst wenn sie Talentansätze verstecken, für die Bühne nicht in Betracht kämen. Räumlich war dieses Stück geschickt inszeniert und durch geschmackvolle Dekorationen und flug berechnete Beleuchtung sogar zu einer gewissen Stimmung gediehen. Schauspielerisch blieb manches recht peinlich. Aber Agnes Werner-Wagner, die die Hecce gab, hat sichere, diskrete, geistige, nuancierte Töne. In ihr sind humoristische und tragische Möglichkeiten, die nur manchmal eine gefährlich kitschige Kurve aufzeigen. Doch warum soll Licho hier nicht helfen können! Er ist als Regisseur, wenn ich an seine Anfänge denke, sicherer geworden. Es gelingt ihm schon jetzt, für eine reizende, blasierte Salonkomödie wie Wilkes' *Bunbury* einen witzigen, ironischen Snobstil durchzuhalten und das bei Schauspielern, die, ungelesen an Geist, Zunge und Gliedern, alles andre als englische Lebende sind. Herbert Ihering

Tagebuch

Bayreuth

heißt ein Büchlehen, das Hermann und Anna Bahr geschrieben haben. Drei Aufsätze von ihr, sechs von ihm. Ihnen gemeinsam: die völlige Verkennung des Zusammenhangs zwischen Kultur und Musik, gemeinsam eine maßlose Ueberschätzung der Musik (nicht nur Wagners); über ihnen gemeinsam schwebt jenseitig der Feuilletonstrich, der sie vom realen Leben trennt.

Die Aufsätze der Frau sind zu

entschuldigen. Wer wollte es ihr verübeln, daß sie in Bayreuth eine Welt, ihre Welt sieht und diesen Empfindungen auf des Gatten Weise Ausdruck gibt!

Seine Verlogenheit sitzt tief. Er hat so eine Art, über die Ausgabe der Karten zu den Festspielen, über den Gang eines Kapellmeisters oder über eine Handbewegung der Frau Cosima zu plaudern — eine Art, der man anmerkt, daß er sich bemüht, außer dem Stolz, dies alles selbst miterlebt zu haben, auch noch das Element des Ueberflüssigen diskret durchblicken zu lassen. Aber es ist ja alles gar nicht wahr. Auch hat gar kein teuflisch gescheitertes Gesicht, dieser feinen trostigen Knabenkopf und jener keine bedächtige Verträumtheit. Aber „alle werden gern bestaunt“. Worauf es ankommt.

Eigentlich, Emil Ludwig, dürfen Sie ihm dankbar sein. Was Sie noch übrig lassen — EM wird es schon machen. Von ihm ist das Wort vom „Nebel der Vergütung“, er weist in Bayreuth nach, daß „dies den Deutschen ausmache, daß er in seinem Kopf für alles Platz hat . . . und daß er sich nicht verschließen kann . . .“ Ihr aber, die ihr glaubt, daß einer nur in der kleinen Provinz seiner eigenen Meinung selig werden kann . . .“

Sein Negativ: ein unbearbeitetes Antempeln aller, die nicht in Bayreuth den Weltstanz bekommen; sein Positiv: eine wolfige Allerweltshimmelstempel, die zu nichts verpflichtet. Mitten photographiert, Coof verkauft Billetts, jeder Tragballen des Gerüsts eine Firma — oben steht jener, den Kopf in den Wolken.

Da haben Sie Bahr, da haben Sie Wagner: es verpflichtet zu nichts.

Metrovopoltheater

Kinder, auch das ist ja alles nicht wahr. Das affriisch eingerichtete Hotel nicht, und nicht die ganze Millionärsliste mit Dienern und Fräulen und der so feinen

Benachme. Wahr ist nur, daß das Publikum in richtigem Instinkt von Herzensgrund mit dem einen sympathisiert, der sich mit einer schnoddrigen berliner Lebensart über all die Fautes lustig macht: mit Thielscher. Auch, weil er ulkig ist, weil er sich in seine Bühnenbrust wirft — aber hauptsächlich, weil bei ihm noch die gute alte berliner Posse durchschimmert, der alte Typ des Bürgers, der mit festgefüigten Anschauungen Andersgeartetes abweist. Hier spiegelt sich unsere Stadt: man ginge am liebsten in Hemdsärmeln,

aber man muß doch nun mal; und so macht man feufzend mit — wie der Berliner in Weinlokaler geht, in denen er sich nicht wohl fühlt, aber die er für fein hält; wie die ganze Stadt zu weite Kleider anhat und noch nicht nachgewachsen ist.

Das Stück hat ein Libretto und eine Musik (die nur an einer Stelle aufhorden macht, da, wo ein Lauf die Harfe herauftrudelt); und um Giampietro ist es nach wie vor schade, weil er lieber Wedekind spielen sollte.

Peter Panter

Schlechter über

den sechzigjährigen Blumenthal

Berter Dr. Oscar Blumenthal! der krause Haarfranz . . . radenschwarz Habitus . . . gedungen und wohllebig . . . geschmückte Rede Auf theaterkritischem Godel baute sich Ihre literarische Gestalt auf Im jungen Berliner Tageblatt funkelte die Chiffre O. Bl. wie ein glühvoller Doppelstern auf Die Konkurrenz trat in den Hintergrund, obwohl sie ansehnlich genug war . . . Was die Menschen vom Metier vor allem bestach, war die pointierte, prägnante Form Der Laie genießt das, der Kenner magt es . . . Feuilletonarbeit auf die Dauer nicht genügte Der Rezensent war Produzent, der Epigrammatiker war Dramatiker geworden . . . An pariser Vorbildern gedieh der Mut und das Kraftgefühl, die deutsche Bühne aus Sadländlerci, Benedizerei, Birchpfeifferei auf ein Niveau des gesellschaftlichen Großstadtlebens zu heben . . . Der erste siegreiche lebende Autor des Deutschen Theaters . . . Der Lebende hat recht! Dieser echt journalistische Grundsatz, wertester Jubilar, trieb Sie bald aus dem Schatten klassischer Größe auf eigenes

den hundertjährigen Hebbel

. . . . Seit etwa fünfundsiebenzig Jahren ist man bemüht, diesen Dithmarsischen Bauernstämmling auf die Höhe unserer größten Dichter zu heben Man bildete sich ein, Hebbels 'Nibelungen' seien in ihrer elfstättigen Bindwurmmasse beträchtlicher als Ibsens 'Helden auf Helgeland' Ludwigs 'Erbförster' spielt in Thüringen, Hebbels 'Maria Magdalena' spielt in Nirgendwo . . . Seine Figuren sind Demonstrationsobjekte des denkenden Dichters, dessen Ideen poetisch belanglos sind, weil sie nicht aus der angeschauten Natur hervorquillen Die grauslich-
trauen Geipenster Holofernes und Golo, Herodes und Mariamne werden nach kurzem Umgang längst wieder ins eifige Grab ihrer Blutleere gestiegen sein, wenn . . . Der Platz neben einem großen Dichter gebührte ihm nie. Auch nicht der neben Grillparzer Man vergleiche, wie Kleists 'Ehrenrusterheld' mit seinem 'Buschen' tändelt; wie Hebbels Baron Siegfried mit Komtesse Kriemhild dalbert, wie läppisch Brunbild als Waisenkind vom Lande im kultivierten Stadthause eingepflegt wird . . . Will man ihn würdigen, so muß man ihn an denen messen,

Land . . . Theater der Lebenden . . . Name des ewig lebenden Lessing. Eine der denkwürdigsten Kulturstätten des neuen Berlin ist Ihr Werk und Ihr Besitz. Die Geschichte des Lessingtheaters wird zugleich die Geschichte der dramatischen Kunst des letzten Vierteljahrhunderts sein . . . Theaterkritiker, Theaterautor, Theaterdirektor! Auf dieser Stala bewegt sich um und für das Theater die reiche Arbeit Ihres glückhaften Lebens. Aber es war Ihnen beschieden, auch noch eine vierte Stufe emporzusteigen . . . Für den schönsten Teil des Jahres konnten Sie sich, nicht weit vom Weissen Högl, in großer lieblicher Alpennatur ein Ruheplätzchen schaffen, wo nicht nur befreundete Wanderer eintreffen, sondern auch feierliche Gedanken über das Weltganze und seine Teile. Der Dichter neigt nun zum Denker . . . Warum die unwirische Wehr gegen das Memoirenschreiben . . . ? Nur immer zu! Solange sich zum frischen Geist und jugendlichen Nüßeln eine reiche Erfahrung gesellt, ist für Memoirenschreiber juit das rechte Wetter. Gerade dadurch bleibt man jung, auch wenn man flug und reif und weise geworden ist. . . . Ich hatte von Ihnen gelernt, als Theaterdirektor nicht bloß der eigenen „Richtung“ zu folgen. Wie Sie im berliner Lessingtheater Ibsen auführten, so führte ich im wiener Burgtheater Plumenthal auf. Für Stunden, für Tage floß unser beider Arbeit zusammen, und abends schäumte am gemeinsamen Gasttisch ein von uns beiden gleich treu verehrter goldgelber Trunk aus Böhmerland, darin kein Tropfen Gift war. Hier lernte ich Ihrer Sitten Freundlichkeit kennen. Wo war der blutige Oscar geblieben? Ich sah nur „Mariechens“ liebevollen Gemahl, den mildesten Menschenfreund, den behaglichsten Kumpen. Und nun verstand ich, wie dankbar die Schauspieler des Lessing-

die er mit Flug und Recht tief unter sich sah; an Raupach . . . an Brechtler, Rosenthal und andern wiener „Dichtern der Inneren Stadt“, an der Birch-Pfeiffer, an allen, die . . . ihm . . . den Raum der Bühnen versperren. . . Wer in seinen dickflüssigen Dramen bei allem Respekt dichterische Größe vermisst . . . Menschlich war Friedrich Hebbel eine Kraxbürtige und konnte recht eßlig sein, von Eitelkeit gebläht, und doch war er ein guter Kerl . . . Wir zupfen ihn schalkhaft am Ohr, wenn wir den Wahrheitsbekenner auf einer kleinen Schwindelei ertappen . . . Seine Persönlichkeit bezaubert und bezaubert keinen Augenblick. Er ist noch nicht einmal so interessant wie Laube, Dingelstedt und andre. . . . Immer wenn die Not am höchsten war, fand sich eine Gotteshilfe . . . schöngeistige ältere Damen . . . Seelenschweestern . . . In Wien fand er wieder ein Fräulein, das sich seiner annahm . . . Jene alte Elise Lessing in Hamburg hatte das Nachsehen . . . Da wird sie wild. Mit andern hamburger Klatschbajen stößt sie aus Christinens Vergangenheit ein Maria-Magdalenenentum auf und demunziert die „Schauspielerin“ ihrem Bräutigam. Hebbel aber, von Christinens Worten durchdrungen, ist der Mann, der darüber weg kann . . . Als vor sechsunddreißig Jahren die Verquickungen dieses Lebensromans durch Ruhs Hebbelbiographie bekannt wurden, verbreitete sich im deutschen Philisterrum die sittliche Entrüstung . . . Wer das nach so vielen Jahren verfolgt, weist sittliche Entrüstung ab. Dafür findet sich ein anderer Eindruck. Die Spottlust wird gereizt, wie immer, wenn menschliche Schwäche Pfauenräder schlägt. Der berühmte Tragiker Hebbel, ein ziemlich humorloser Mann, wird zur humoristischen Figur, wert eines Dicens, eines Sterne. . . . Ueber sein Darben und Wandern, seine Leiden und Wonnen, seine Kämpfe und Rabalen, auch

theaters an Ihnen hingen. Nun verstand ich, wie hoch Sie einst von Ihren Redaktionsgenossen geschätzt wurden, als Ihre rege und sprühende Kraft noch im Dienste des Berliner Tageblatts stand, das dem Sechziger nie vergift, was ihm der Dreißiger bedeutet hat.

über sein ganz rein empfundenes häusliches Glück legt sich der Rauch leiser Romik. Dadurch aber wird der ganze Brei von Briefen, Klagen, Beichten, die keinen eigenen Formenreiz und wenig Anmut haben, erst genießbar... Allerdings ist das nicht der Stoff, aus dem sich Dichtergröße bildet

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Frik Friedmann-Frederich:
Müllers, Schwant.

Annahmen

Paul Apel: Gertrud Germeilen,
Ehedrama. München, Schiplhs.

G. J. Britting: An der Schwelle,
Einakterzählung. Regensburg,
Stadtth.

Ludwig Gatzung: Kunstzigeuner,
Fünfsaktige Komödie. München,
Künstlerth.

Algot Sandberg: Halbblut,
Schipl. Die rote Bank, Litspl.
Bremen, Schiplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

6. 3. Max Epstein: Irren ist
menschlich, Vier Einakter. Eisen-
nach, Stadtth.

10. 3. Marie Bok: Die Schild-
bürger, Dreiaktiges Litspl. Son-
dershausen, Hofth.

Martin Maria Horst: Johanna
Stegen, Vaterländisches Schspl.
Lüneburg, Stadtth.

Walter Nithard-Stahn: Der Welt-
herr, Drama. Görlitz, Stadtth.

12. 3. Alexander Elster: Lörin
Eveline, Einaktige Komödie.
Alexander Mahner: Um Vorteile,
Dreiaktiges Schspl. Jena, Stadtth.

Müller von der Oder: Jung
Josef, Oper. Magdeburg, Stadtth.

Dettmar Heinrich Garneky:
Der Eroberer, Schspl. Düsseldorf,
Stadtth.

Ludwig Thoma: Das Säug-
lingsheim, Einaktige Burleske.
München, Kammerspiele.

15. 3. Felix Heilbut: Herr Graf,
Dreiaktige Komödie. Oscar A. S.
Schmick: Das Horn des Marquis,
Ein Akt. Hannover, Deutsches Th.

Franz Schreier: Das Spielwerk
und die Prinzessin, Zweiaktige
Oper. Wien, Opernth.

16. 3. Friedrich Hermann: Fürst
Ypsilon, Operette, Text von Leo-
pold Jacobson. Hannover, Schau-
burg.

Robert Faesi: Die offenen
Türen, Komödie. München, Re-
fidenzth.

N. Giehl: Der Liebestrieb, Drei-
aktiges Musikalisches Schspl., Text
von Ehardt. Dortmund, Stadtth.

Emil Kaiser und Ernst Kiesel:
Die Befreiung, Romantische Ko-
mödie. Köln, Schiplhs.

17. 3. Robert Soudel: Die An-
standsvisite, Dreiaktiges Litspl.
Königsberg i. Pr., Stadtth.

18. 4. Arthur Mayer-Brandes:
Das gelobte Land, Vieraktiges
Schspl. Berlin, Deutsches Schsplhs.

19. 3. Edmund Giesler: Der
lachende Chemann, Operette, Text
von Hammer und Grünwald.
Wien, Burath.

N. von Bühne: Wer zuletzt lacht,
Vieraktiges Soldatenspiel. Eisen-
nach, Stadtth.

2) von überjetzten Werken.

Dario Nicodemi: Die goldene Geliebte. Dreiaktiges Schspl., deutsch von Paul Bloch. Hamburg, Thaliath.

Eugen Seltai: Die Modistin, Komödie. Wien, Volksbühne.

3) in fremden Sprachen.

Sem Benelli: Gorgona, Vieraktige Tragödie. Triest, Rosetti-Theater.

Alfred Capus: Helene Ardouin, Schspl. Paris, Vaudeville.

William Gordon Edwards: Die Handvoll, Vieraktige Komödie. London, Prince of Wales Theatre.

Raoul Gunsbourg: Vénise, Dreiaktige Oper. Monte Carlo.

Ettore Moschino: Cesare Borghia, Drama. Neapel, Teatro Fiorentini.

Ubaldo Bacchierotti: Der Heilige, Oper, Text von Zangarini. Turin, Teatro regio.

Besondere Aufführungen

Das Stadttheater zu Münster in Westfalen gab eine von Friedrich Castelle geschaffene Neubildung der „Merope“ des Voltaire.

Neue Bücher

Robert Reß: Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk. Dresden, Carl Reißner. 233 S.

August Kuegg: Shakespeares Hamlet. Basel, Rober. 68 S. M. 1,20.

Dramen

Henrik Ibsens Peer Gynt, in freier Uebersetzung für die deutsche Bühne gestaltet, mit Epilog und Randbemerkungen von Dietrich Eckart. Steglitz, Verlag Scrold. 278 S.

Christian Kraus: Baron Fu, Theaterpiel in fünf Akten. Berlin, Wilhelm Borngräber. 141 S. M. 2,—.

Otto Wille: Shakespeares Dramen, wiedergeboren aus dem Geiste der Musik. 1. Viel Lärm um Nichts. Leipzig, Otto Wille. 79 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Henry Bataille: Der Stil des Theaters. Merker IV 4.

Walter Bloem: Hebbelregie. Szene II 9.

Johannes Brandt: Leo Slezak. Theater IV 14.

Const. F. David: Das Theater der Zukunft. Neue Theater-Zeitschrift III 10.

Hebbel. Bedruf 13.

Franz Dubisch: Bühnenkünstler als Opernhelden. Bühne und Welt XV 12.

Leo Greiner: Hebbel und seine Menschen. B. B. C. 125.

Carl Hedinger: Genoveva, von Hebbel. Neue Theater-Zeitschrift III 11.

Friedrich Hirth: Friedrich Hebbels dramatisches Programm. Zeitgeist 11.

Herbert Jhering: Nordöstliche Vorstadttheater. B. B. C. 117.

Rudolf Kasper: Friedrich Hebbel. Aktion III 12.

Eugen Kilian: Zur Inszenierung von Hebbels „Genoveva“. Bühne und Welt XV 12, Szene II 9.

Alfred Klaar: Friedrich Hebbel. Voss. Jtg 137.

Henny Lehmann: Was der Entwurf eines Reichstheatergesetzes den Bühnenkünstlerinnen verheißt, und was er ihnen schuldig bleibt. Der neue Weg. XLII 9.

Max Lehrs: Als ich zum ersten Mal im Kino war. B. T. 137.

Hans Loewenfeld: Dekorationsmalerei auf der Bühne. Merker IV 4,5.

Heinz Manthe: Zimmermann und die düsseldorfer Musterbühne. Masken VIII 15.

Hans Marschall: Die Frau in Hebbels Dichtung und Leben. Reclams Univerjum XXIX 14.

Hermann Meijter: Die Theater-schule. Theater IV 14.

E. Menck: Der Geistliche auf der Bühne. Bühne und Welt XV 12.

P. M. Merbach: Friedrich Hebbel im deutschen Lied. Bühne und Welt XV 12.

Ernst Neumann-Jödemann: Das Spieljahr 1911/12. Deutsche Bühne V 4.

Hartwig Neumond: Der Fall Lothar. B. L. 139

Ulrich Raufcher: Vom Berliner Theater. Süddeutsche Monatshefte X 6.

Leopold Schmidt: Die Furcht vor dem Lampenfieber. Die Lehrel 6.

Irma Schneider-Schönfeld: Papa Schmid und sein Theater. Boff. 3tg. 133.

Prozesse

In einem Prozeß des Schauspielers Oscar Sado, der bei einer kinematographischen Aufnahme mitwirken wollte, gegen seine Direktoren Reinhard und Bernauer, die ihm das verboten, hat das Gericht entschieden, daß das Verbot zu Recht bestehe: keine Direktion brauche einem Mitglied zu erlauben, daß es bei einem andern Theaterunternehmen mitwirke, und eine kinematographische Aufnahme gelte als solches.

Personalia

Engagements

Berlin (Leffingth.): Alexander Ctert ab 1914.

Bremen (Schiplhs.): Käthe Jones (Reichersche Hochschule) 1913—15.

Dresden (Wosoper): Gerta Barby von Chemnitz.

Erfurt (Stadtth.): Albert Bing (Kapellmeister) vom Hamburger Stadtth.)

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Rosa Hjorth von der Berliner Kurfürstentheater.

Hamburg (Deutsches Schiplhs.): Wilhelm Wendow vom Berliner Deutschen Th.

Wien (Burgh.): Maria Mahen vom Leffingth.

Todesfälle

Joseph Baher in Wien. Geboren 1852. Balletttapellmeister des Wiener Operntheaters.

Rudolf Ketty in Leipzig. Geboren 1846 in Lübeck. Schauspieler und Schriftsteller.

Nachrichten

Director Stefan Großmann tritt von der Leitung der Wiener Volksbühne zurück und überläßt diese seinem Kompagnon Arthur Rundi, der gleichzeitig die Direktion der Residenzbühne übernimmt. Die Residenzbühne soll unter der neuen Leitung ein dem Genre des Berliner Kleinen Theaters ähnliches modernes Repertoire pflegen.

Nachdem die Stadtverwaltung von Essen die Uebernahme des vor etwa zwei Jahren gegründeten Rheinisch-westfälischen Volkstheaters abgelehnt hatte, ist das Theater zusammengebrochen. Direktor Baumeister hat auf seine Konzeption verzichtet, und die bei der Stadt hinterlegte Kaution ist an die Bevollmächtigten des Ensembles ausgezahlt worden, um die Gagen zu sichern. Die Stadt erlaubt dem Ensemble, bis zum 30. April auf eigene Rechnung weiterzuspielen.

Alfred Rommelsch, Regisseur des Stadttheaters von Czernowitz, hat für den Sommer das Deutsche Theater in Köln gepachtet und wird Schau- und Lustspiele geben.

Das Stadttheater von Libau ist dem bisherigen Direktor Josef Dischner von der Generalversammlung des libauer Theatervereins ohne Debatte einstimmig auch für die nächste Saison, wo das neue Theater eröffnet wird, übertragen worden. Der Spielplan weist, wie in dieser Saison, nur Schauspiel auf; Oper und Operette werden von Gastspiel-Ensembles gepflegt.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Anberlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Benachrichtigter Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Alberg & Ventrich, H. m. b. H., Berlin S. 14, Alte Jakobstraße 64 a.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

3. April 1913

Nummer 14

Der arme Dichter Lenz /

von Erich Desterheld

Er ist aufgewachsen und groß geworden in jener kraft- und gefühlstrockenen Revolutionszeit, die man als Sturm- und-Drang-Periode literarhistorisch rubriziert hat. Es muß eine köstliche Zeit gewesen sein, da man seinem Gefühl und seiner Kraft keine Grenzen setzte, über Konvention, Sitte und Gesetz hinwegsprang und auf das Recht der freien genialen Persönlichkeit Trümpfe ausspielte; da die Geister durch einander gewirbelt und als Brüder einander nahe gebracht wurden. Die jungen Leichtfüße der sechziger und siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts waren intellektuelle Wilde und geistige Befreier zugleich, die gegen die „schöne Natur“ sich auflehnten und dafür die „wahre Natur“ forderten. Sie setzten das Pathos, die große Geste für das kalte Wort und die kühle Ruhe Lessing-Windelmannscher Klassik („O, das verwünschte Wort Klassik“, ruft Herder, „es hat dem Vaterlande blühende Fruchtbäume entzogen!“); und sie verspotteten die engbrüstige Schäferpoesie, wie die Wielandschen Grazien und amourös tändelnden Verse. Diese Zeit muß köstlich gewesen sein, weil sie so gefährlich war; weil sie Genies gebar und sie führerlos in Gefühls- und Intellektwirrsale warf. Das lebendige Gefühl, das in den Herzen empor sprang wie ein Springbrunnen, das Herz zu Herzen, Mensch zu Menschen führte, das den einen zum andern Du und Bruder sagen ließ, war beseligend und verführerisch genug. Aber es schwächte das Herz, das gern zu schluchzen begann und den frischen Uberschwang gesunder Gefühle in billige Sentimentalitäten sich zerlegen ließ. Die schönen Seelen mit krankem Herzen und heißen Lippen waren alle Prototypen von Werther-Jerusalem, Weltschmerzerei war aus der Liebe zur ganzen Welt geworden. Das mußte verderblich wirken — nicht der ‚Werther‘ selbst, der vielen die

Augen öffnete und das Herz befreite, er, den der große Goethe geschrieben, als er jung, als er selber Werther und zerrissenen Herzens war. Wohl denen, die aus diesem Chaos von Empfindungen und sentimentalischen Seufzern durch energische Selbstbefreiung, durch Arbeit sich erlösen konnten. Und wie bezeichnend hierfür und für Goethe selbst ist seine Antwort, die er einst einem Freunde gegeben, der ihn fragte, wie es ihm denn möglich gewesen, in solcher Brausezeit plötzlich in nüchterne Amtsgeschäfte sich zu stürzen. „Das wilde Feuer,“ sagte er, „hätte mir ja das Hirn versengt, wenn ich nicht in grenzenloser Arbeit und Tätigkeit ein Gegengewicht gefunden.“

Aber diese jungen Leute mit ihrem heißen, verwilderten Herzen, die gegen den deutschen Parnaß ihre Brandfackel schleuderten, in wüstem Lärm und intellektuellen Ausschreitungen sich erschöpften, die mit feierlichen Gebärden sich frühen Tod und vergessene Gräber prophezeiten, fanden oder wollten dieses Gegengewicht nicht. Sie verstanden nicht, ihre Liebe, ihre Qual und ihren Haß zu dämpfen, da sie zu mächtig geworden und ihre schöpferische Kraft zu schwächen und zu untergraben begannen. Shakespeare, der große Shakespeare, der ihnen Heroß, Gott und Prophet war, wies ihnen ja die Bahn, die sie neuen Göttern und neuen Idealen entgegenführen mußte. Er gab ihnen ja sein Unsterblichstes und sagte ihnen ja: So müßt ihr dichten! Was soll euch die alberne Alexandriner-Tragödie, die man für eure barbarischen Hanswurstluden gegeben! Was soll euch die Académie allemande und ‚Der sterbende Cato‘ und der senile Aristoteles mit seinen drei Einheiten, diesen „Krücken für Lahme“. Was laßt ihr euch Gesetze und Regeln diktieren, die eure Seele in schönem Wahn versteinern! Zwanglos nur gibt sich die geniale Natur. Seht, wie ich schrieb, und dichtet, wie ich dichtete, „damit ihr euch nicht zu schämen braucht, daß auch ihr einst wagtet, zu dichten!“

So dachten diese Stürmer, die in genialischem UeberSchwang sich und einander zu übertreffen suchten. Menschen gab es für sie nicht: entweder Spießbürger, die es noch nicht, oder Genies und Götter, die es nicht mehr waren. Nur nicht die glatten Straßen der guten ehrlichen Leute! Zu olympischen Bergen hinaufgeistern und auf den Pöbel herabwettern, der an den Abhängen der Mittelmäßigkeit herumameiste! Heroen brauchten sie, denen sie Heftatomben brachten, denen sie die Palme und die Fackel vorantrugen. Und ihr Heroß wurde Goethe! Er wurde es nicht im pedantisch literargeschichtlichen Sinne einer übermäßigen Beeinflussung der gährenden Elemente seiner Zeit oder etwa im Sinne der Tiedckschen Auffassung

von einer „Erweckung durch Goethe“. Er imponierte ihnen nur. Der wirkliche Einfluß Goethes begann erst ein Jahrzehnt später, da die meisten seiner Mitstürmer gestorben oder gestrandet waren. Goethes eigentlicher Einfluß wirkt erst auf die Romantik, nicht schon im Sturm und Drang. Was er den Herdern, Klingern, Schubart, Lenzen gewesen, war viel und von nachhaltiger Wirkung. Aber mehr im Sinne kollegialisch-brüderlicher Anerkennung: „Traun, Karl, du bist auch ein Genie!“ Das war, als der Götz in die Gährung plähte, der Clavigo enttäuschte und der Werther den Hut vom Kopfe zwang. Man kann Herder, Klinger oder Lenz nicht kurzweg als Nachahmer Goethes abtun. Beeinflussung ist noch keine Nachahmung. „Ein freudiges Bekennen, daß etwas Höheres über mir schwebte, war ansteckend für meine Freunde“, sagte Goethe, und das war für die Historiker, die über diese Freunde sprachen, ausschlaggebend und Stützpunkt genug, ebenso wie das ärgerliche Wort Karl Augusts von den „Uffen Goethes“. Die geniale Gebärde und das Götzsche Pathos waren nicht nur des jungen Goethe Art; sie teilte er mit allen, die ihm nach den Parnaß erklommen.

*

Lenz war Goethes Freund gewesen; sein „jüngerer Bruder“, wie man ihn in seiner Zeit nannte. Er ist unter den Stürmern derjenige, der am meisten versprochen hat: der ebenbürtige Rivale Goethes; der große Ahner, wie man ihn, in Anlehnung an ein Wort von ihm, nennen könnte. Er ist der typische Repräsentant des ‚Sturm und Drang‘, mit allen göttlichen Gaben des Genies gerüstet, tiefer schürfend, heller leuchtend als die Gestirne mit ihm. Aber der Schöpfer, der ihn gesegnet, hatte ihn auch geschlagen: mit krankem Herzen, das mählich seine Sinne umnebelte, mit einem Gefühlsüberschwang, der sich nie dämpfte, sondern immer stärker und heißer schwoll. Er ist der Dichter, der mit am tiefsten sein Herz entblößt hat; seine Schriften haben neben dem dichterischen Gehalt auch biographisch-pathologischen Wert. Sie sind ein Beitrag im Kleinen zu einer großen Pathologie des Genies. Sein reizbares brennendes Herz machte ihn halt- und kraftlos und untergrub seine schöpferischen Fähigkeiten. Der arme Dichter Lenz trug ein hartes Schicksal, wie es nur wenige Menschen trugen und zu tragen fähig sind. Eine Hölle neben Goethes Himmel. Und darunter ist er zusammengebrochen. 1751 ist er geboren, 1777 wahnsinnig geworden, 1792 erst gestorben — vater- und heimatlos und vergessen, auf der Straße, zu Moskau, in einer Mainacht. Wo sein Grab liegt, weiß niemand.

Das Schicksal, das den Menschen begraben, traf auch den Dichter. Nachdem er in Rußland untergegangen, verstreuten sich seine Schriften, wurden selten, wurden vergessen. Wie er selbst. Erst als 1811 der erste Band von ‚Dichtung und Wahrheit‘ erschien, wurde Lenzen's Name geläufiger. Die Goethische Charakteristik, die ihn wieder der Literatur gab, machte ihn auch zu einem Stiefkind der Literaturgeschichte. Die paar nicht ganz liebevollen und auch nicht ganz stichhaltigen Äußerungen, die der Olympier seinem „whimsical“ Lenz gewidmet, gefährdeten scheinbar die Moral der guten Leute unter den Kritikern. Er wurde als Intrigant, als Nachläufer Goethes und wer weiß als was bloßgestellt; die Dramen, die man im besten Falle von ihm kannte, wurden als „regelloß“ oder unmoralisch verworfen und im übrigen mehr der Mensch als der Dichter kritisch seziert und als „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ (wie zu unsrer Zeit noch der brave Leirner zu sagen wagte) an den Pranger gestellt. Nur ein paar Freunde brachte ihm die Zeit, wie den vergessenen berliner Schriftsteller Franz Horn und vor allem den libländer Arzt Dumps, auf den die Lenz-Forschung als den ersten würdigen und verdienstvollen Förderer zurückgreifen muß. Dieser sammelte alle nur erreichbaren Manuskripte Lenzen's und plante eine groß angelegte Biographie. 1819 gab er das *Pandaemonium germanicum* heraus und überließ, als er von Tieck's Plan einer Ausgabe der Werke Lenzen's hörte, diesem uneigennützig sein gesamtes, mühselig und kostspielig zusammengebrachtes Material. Ohne ihn wäre der dritte Band von Tieck's Ausgabe, die erst 1828 erschien, nicht möglich gewesen. Dieser Ausgabe, die, wie man weiß, Klingers ‚Leidendes Weib‘ als ein Drama Lenzen's brachte, einen Aufsatz von Häfeli und eine 1741 gedichtete Ode an den Wein von einem Namensvetter auf das Konto Lenzen's buchte, geht eine endlose Lobpreisung Goethes voran. Was der Herausgeber von Lenz sagte, war nicht nur wenig, sondern — aus Furcht vor Goethe — mehr eine Schmeichelei für Goethe als eine Rechtfertigung Lenzen's. Erst den Bemühungen und Forschungen Stöbers, Dorer-Egloffs, Gruppe's und vor allem Erich Schmidts und Weinhold's gelang es, das jahrhundertalte Unrecht gegen Lenz wieder gutzumachen. Es gelang ihnen, eine große Anzahl verloren geglaubter Arbeiten aufzufinden und ein immer kompetenteres, immer erkennbareres Bild des unglücklichen Rivalen Goethes aus den schon stark verwischten Spuren seines Lebens zu gewinnen.

War Lenz bis in die neueste Zeit mehr ein Zankapfel der Philologen, die ihn teils verdamnten, wie der einseitige Goethe-

panegyriker und Lenzfresser Dünker, oder als Genius verherrlichten, wie Gruppe, und später, ruhiger abwägend und würdigend, Weinhold, Schmidt und Froitzheim — so scheint es jetzt, als ob die neue Generation auf den armen Dichter Lenz zurückzukommen mehr Neigung und Beruf fühlt als je. Es finden sich auch Berührungspunkte genug, die die Zeit Lenzens unsern apollinischen Jüngern interessant machen kann. Man denke nur an die stark naturalistische Tendenz des ‚Sturm und Drang‘ und an die Zeit der Freien Bühne, an die individualistische Betonung der Persönlichkeit in jener Epoche und an den Individualismus Nietzsches, an den romantizistischen Einschlag von damals und heute und schließlich an die Abwehr der Stürmer gegen den ‚Klassiker‘ Lessing, wie an die moderne Offensive gegen den Klassiker Hebbel. Im übrigen halte ich Wedekind cum grano salis für einen modernisierten Lenz. Die genialisch dramatische Geberde bei Lenz ist, mit geringen Einschränkungen, dieselbe wie bei Wedekind, und dessen rücksichtslose Betonung des Geschlechtlichen finden wir auch bei Lenz, etwa wenn er im ‚Hofmeister‘ seinen Läufer auf offener Szene sich kastrieren läßt. Interessant und bemerkenswert bleibt es auch, daß Wedekind die Absicht hatte, eine neue Ausgabe der Werke Lenzens zu veranstalten.

Jetzt — achtzig Jahre nach Tiedts Ausgabe, fast hundert- undzwanzig Jahre nach seinem Tode — scheint es, als ob wir eine würdige Ausgabe seiner Schriften bekommen. Und allgemach blitzen hier und da Signale auf, die es wahrscheinlich machen, daß wir bald eine umfangreiche moderne Lenz-Literatur zu verzeichnen haben werden. Vor kurzem sind nicht mehr als zwei Ausgaben der Werke erschienen: die eine bei Georg Müller in München, von Franz Blei besorgt; die andre bei Paul Cassirer in Berlin, von Ernst Lewy herausgegeben, der an Wedekinds Stelle getreten. Wenn gegen die eine und andre Ausgabe vom philologischen Standpunkt aus mancherlei einzuwenden ist, so bleiben sie doch als wünschenswerte und notwendige Dokumentierung des Lenzschen Gesamtchaffens wertvoll und auch im literarhistorischen Sinne dankenswert. Was sie uns in ihrem Gehalt bieten, läßt vor allem die große dichterische Intensität und imponierende Intellektualität Lenzens deutlich werden, gibt aber freilich selbst seinen Verehrern das seltsam-traurige Abbild eines durchaus fragmentarischen Genies. In allem, was Lenz geschaffen, fühlt man den erhabenen Flügelschlag, aber sieht niemals den großen Flug; spürt man im Schönsten fast immer das werdende, aber in keinem so recht das bleibende. Wenn man indeß die Ergebnisse des ‚Sturm

und Drang' verfolgt, wird man anerkennen müssen, daß Lenz im Kleinen und Unbedeutenderen das ist, was sein glücklicher Bruder Goethe im Großen und Vollendeten.

Lenz ist unter den gährenden Elementen seiner Zeit der Feinnerbigste, der die geheimen Kräfte des Lebens aufzuspüren vermochte; er ist der Uberschwang, das heißt der Gefühlsreichste, der mit einem Herzschlag die Welt um und in sich umspannen konnte, der aber trotz aller schöpferischen Kraft selten über das Chaos hinaus zu kommen vermochte, das er in sich geboren. Da, wo die erhabene Geste des Schöpfers zur Bewunderung zwingt, ernüchtert im Augenblick schon wieder die dilettierende Oberflächlichkeit oder Halbheit des Konstruierten oder der lahme Rhythmus verfehlter Passagen. Da, wo ihm das Gefühl der gesegneten Stunde unter den Händen verströmt, wo Geist, Leben und Kraft seine in Rhythmus gebannte Herrlichkeit wie eine königliche Gnade verschenkt, greift plötzlich eine armseltige, halb widerwärtige Dissonanz in die klingende Harmonie und zerreißt die Stimmung oder den Rausch der glücklichen Augenblicke. Wo man die erhabenen Zeichen des Genies suchte, findet man Geniespuren oder Geniesetzen. So ist diesem komplizierten Dichter Lenz selten eine reine Wirkung abzurufen, und damit ist auch das widerspruchsvolle Urteil der Mitwelt, die den Ringenden, Verströmenden sah und bewunderte, und der Nachwelt, die das Resultat dieses Ringens und Verströmens mißbilligte, auf einfache Weise zu erklären. Es wäre deshalb falsch, in Lenz einen übersehenen Klassiker zu erblicken; es ist aber auch frivol, über ihn als einen gleichgültigen Dichter einfach hinwegzusehen. Die Zeit revidiert Urteile, aber auch die Neunmalflugen haben recht: Halbe Genies sind immer arme Dichter.

Grabchrift eines Mannes / von R. G. Binding

Alles stirbt. Auch die Freunde sterben.
Sorget nicht um mein Grab. —

Erde, bedeck es.

Wind, beleck es.

Sonne, beschein es.

Regen, beweine es.

Treulos sind Menschentränen,
Menschenarme und Menschenküsse.
Doch eure Herbe und Süße,
ihr vier unsterblichen Freunde,
bringt zu mir hinab.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Deutsches Opernhaus

Wenn man zwei bis drei Jahre ununterbrochen die Theaterverhältnisse in Berlin und auch in Deutschland vom geschäftlichen Standpunkt betrachtet, dann überkommt einen mehr als einmal das schmerzliche Gefühl von der gewaltigen Kluft, die zwischen Kunst und Geschäft, zwischen Theater und Wirtschaftsleben klafft. Eine Reihe von Bedingungen sind wirksam, um eine Gesundung des Geschäftsbetriebes in unsern Theatern zu hindern oder zu erschweren. Ich habe diese Bedingungen oft genug klar gelegt. Besser lernt man vielleicht, wie es gemacht werden sollte, aus der Betrachtung derjenigen Unternehmungen und Gründungen, die einen günstigen Geschäftsgang aufweisen, und denen man eine gute Zukunft voraussagen kann.

Als der jetzt so viel geschmähte und dennoch hervorragend begabte Hans Gregor von Berlin fortging, hielt er auf dem Abschiedsbankett eine Rede, worin er auseinanderlegte, daß der Opernbetrieb zu teuer wäre, um aus Privatmitteln ohne Subvention aufrecht erhalten werden zu können, daß also das Heil großangelegter Theater bei Unternehmungen läge, die staatlich, städtisch oder korporativ unterstützt würden. Er wies in diesem Zusammenhang auch schon damals auf die Gründung des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg hin. Ich selbst bin mehr und mehr zu der Ueberzeugung gekommen, daß ein großer Teil unsrer Privattheater abwirtschaften wird, und daß neue Gründungen entstehen müssen und werden, die auf genossenschaftlicher Grundlage oder unter Zuhilfenahme korporativer Unterstützung die Schwankungen des Theatergeschäftes ruhiger mit ansehen können. So erblicke ich denn in der Gründung der Schiller-Theater, deren wir in Groß-Berlin bald drei haben werden, in dem künftigen Volkstheater der Neuen Freien Volksbühne, an dem sich die Stadt Berlin beteiligt, und im Deutschen Opernhaus diejenigen Institute, welche der Zukunft den rechten Weg weisen. Die mit einfachen Privatmitteln gegründete Oper hat noch jüngst in der Kurfürstenoper ihre Existenzunmöglichkeit erwiesen. Ich zweifle nicht daran, daß die Charlottenburger Oper das Gegenteil erweisen wird.

Das Deutsche Opernhaus hat schon äußerlich eine ganz andre Anlage als unsre übrigen Theater. Man mag den Bau außen und innen schön oder häßlich finden. Das Theater selbst genügt jedenfalls dem Zug ins Große und Bequeme, den unsre künftigen Theater haben werden. Soweit ich die Dinge

beurteilen und voraussagen kann, gehört die Zukunft dem ganz großen Theater, da nur dieses ermöglicht, die Preise der Plätze billiger zu gestalten und dabei viel zu leisten. Während unsere andern Theater auf einem Areal von etwa 100 bis 200 Quadratruten stehen, nimmt die Charlottenburger Oper etwa 600 Quadratruten ein. Das Terrain hat 1 840 000 Mark gekostet, die Erbauung 3 460 000 Mark. Der Bau kostet also insgesamt 5 300 000 Mark. Um diesen Bau normal verzinsen zu können, mußte die Stadt Charlottenburg, welche ihn für eigene Rechnung ausführte und Eigentümerin des Theaters ist, 252 000 Mark Pacht verlangen. Sie hat bekanntlich zur Bezahlung des Baus eine Anleihe aufgenommen und muß selbst für Verzinsung und Amortisation jährlich 274 000 Mark aufbringen. Der Ausgleich gegenüber der Pachtsumme liegt eben in der Amortisation. Inhaber des Pachtvertrages ist nun die zum Zwecke des Theaterbetriebs gegründete: „Deutsches Opernhaus“-Betriebs-Aktiengesellschaft. Sie hat ein Kapital von einer Million Mark, das in tausend Aktien zu tausend Mark zerlegt ist. Die Gründung wurde hauptsächlich ermöglicht durch den Großen Opernverein, der je auch die Verhandlungen mit der Stadt Charlottenburg wesentlich beeinflusst und gefördert hat. Der Verein hat jetzt allein 550 Aktien, verfügt also über die Majorität in der Gesellschaft. Ein Groß-Aktionär ist auch noch der Inhaber des Warenhauses Tietz, und die Gesamtzahl der Aktionäre beläuft sich auf etwa 700. Den Aktionären sind vor einigen Monaten gewisse Vorrechte eingeräumt worden. § 5 der jüngst geänderten Statuten lautet:

- a) Jeder Inhaber einer Aktie hat das Recht, vor Anfang eines jeden Spieljahrs den Dividendenschein des gleichzeitig beginnenden Geschäftsjahres gegen ein Billetheft zu Abonnementspreisen im Wert von sechzig Mark und einen Gutschein auf die über den Wert des Billethefts hinaus etwa zur Auszahlung gelangende Dividende an der Kasse der Gesellschaft einzutauschen.

Die Ausübung dieses Rechts ist für jedes Geschäftsjahr bis zum ersten Juni des vorhergehenden Geschäftsjahrs zu erklären. Für das Geschäftsjahr 1912/13 setzt der Aufsichtsrat den Endtermin für die Erklärung, das Recht ausüben zu wollen, fest.

- b) Jedem, der sich dem Vorstand der Gesellschaft gegenüber als Inhaber von fünf Aktien ausweist, auf welche das zu a) genannte Recht noch nicht ausgeübt ist, reserviert die Gesellschaft zu Kassenpreisen täglich zwei Plätze im ersten Rang zur Anforderung bis spätestens zehn Uhr vormittags des dem gewünschten Spielabend vorhergehenden Tages; nach dieser Zeit

darf die Gesellschaft über die nicht abgeforderten Plätze frei verfügen.

Die Öffentlichkeit beurteilt das Unternehmen offenbar günstig und hofft auf eine normale fünfprozentige Verzinsung. Wenn auch die Aktien noch nicht an der Börse gehandelt werden, so notieren sie doch für den Kauf mit 106 und den Verkauf mit 109 Prozent.

Wie stellen sich nun zur Zeit die geschäftlichen Chancen? Der Tagesetat ist, wie bei einem großen Opernunternehmen verständlich, sehr hoch. Er beträgt einschließlich Miete, Licht, Heizung und Abschreibungen etwa 5500 Mark. Wenn man bedenkt, daß unsere besten Schauspielhäuser etwa 2300 Mark kosten und die Römische Oper Gregors täglich etwa 3000 Mark kostete, so wird man die Summe des neuen Opernhauses reichlich hoch finden. Es ist aber eben nicht möglich, den Etat billiger zu gestalten, ohne die künstlerischen Leistungen zu gefährden und auf das Niveau der sogenannten Volksoper hinunterzusteigen. Man muß immer wieder damit rechnen, daß Publikum und besonders Presse keinen relativen Maßstab anlegen, sondern auf Leistungen von Rang dringen. Ob diese Art des Kritisiereus angemessen ist, will ich an dieser Stelle nicht entscheiden. Jedenfalls muß man in Zukunft mit einem Etat von täglich fünftausend Mark rechnen. Jetzt verteilen sich die Ausgaben etwa in folgender Weise. Es entfallen:

auf Solomitglieder (es handelt sich überall um Jahresgagen, da auch während der Ferien volle Gage gezahlt wird)	380 000 Mark
auf Chor	130 000 „
auf Ballett	35 000 „
auf Orchester	180 000 „
auf Bureau, Kasse, technisches Personal, Vorstände	150 000 „

Das nächste Jahr schon wird insofern eine Steigerung der Ausgaben bringen, als besonders das Orchester (und bereits vom ersten April dieses Jahres an) zur Vorbereitung künftiger Einstudierungen von Wagners Opern verstärkt wird und auch alle Gagen, besonders die des Chors, eine Steigerung erfahren müssen. Diese Steigerung wird sich durch eine mäßige Erhöhung der Abonnementspreise ausgleichen lassen. In diesem Jahr ist für ausreichende Einnahmen gesorgt. Die Zahl der Abonnenten beläuft sich nämlich auf über zehntausend und verteilt sich auf die sechs Wochentage. Die Abonnements verteilen sich auf die einzelnen Plakatkategorien etwa folgendermaßen:

Orchesterfauteuil	340
Erstes Parkett	380

Zweites Parfett	75
Erster Rang	110
Zweiter Rang	240
Dritter Rang	100

Es werden in Zukunft auch zu Sonntagsvorstellungen Gutscheine ausgegeben werden. Die Abonnenten sind sonntags am stärksten, montags am schwächsten, an den übrigen Tagen ungefähr gleichmäßig vertreten.

Die erzielten Höchsteinnahmen betragen für einen Tag 8500 Mark. Sie sind natürlich nur sonntags möglich, wo keine Abonnements ausgegeben sind. Die Eingänge für die Abonnements selbst schwanken täglich zwischen 3600 und 4300 Mark. Die niedrigste Einnahme ist gegenüber andern Theatern erstaunlich hoch. Sie wurde beim Bußtags-Konzert mit 4200 Mark erreicht. Die Opern-Vorstellungen brachten nie unter 4600 Mark, nur ganz wenige unter 5000 Mark.

Unter den Ausgaben spielen natürlich außer den Gagen eine große Rolle die Aufwendungen zur Anschaffung eines Fundus. Sie betrugen bisher 220 000 Mark. Hierbei mag bemerkt werden, daß der jüngst eingetretene Unfall (der Einsturz des Fortuny-Himmels) die Gesellschaft kaum belasten wird, da sie sich an die Lieferantin, nämlich die A. E. G. halten wird. Die Amortisation des Fundus ist im Etat berücksichtigt. Zu Gunsten des Unternehmens kommt aber in Betracht, daß die Anschaffungen für den Fundus bei Opern-Unternehmungen nicht so schnell veralten, wie bei Schauspielen. Das klassische Opern-Repertoire hält sich ständig, und die Kostüme und Dekorationen haben mehr etwas Typisches (im Gegensatz etwa zum Metropoltheater, wo jedes Kostüm nur einmal mit bestimmter Wirkung herausgebracht werden kann).

So läßt sich annehmen, daß die 50 000 Mark Zinsen, welche für die Aktionäre normaler Weise mindestens aufgebracht werden müssen, zu erreichen sind. Von dem ursprünglichen Kapital von einer Million Mark wurden die Kautionen, insbesondere auch bei der Polizei, und eine Sicherheit an die Stadt Charlottenburg geleistet. Der Rest wurde bei der Deutschen Bank und dem Bankhaus Hardy & Co. als Betriebskapital eingezahlt.

Es ist zu wünschen, daß besonders die Abonnenten im nächsten Jahr dem Unternehmen treu bleiben. Eine starke Abbröcklung wird natürlich vor sich gehen, da es stets Unzufriedene giebt, und da das Bedürfnis vieler Leute, Opern zu hören, nach einem Jahr gestillt ist. Hoffentlich findet sich ein genügender Ersatz für die Ausscheidenden.

Die jetzige Direktion scheint nach den bisherigen Leistungen ihre Pflicht in erfreulicher Weise zu erfüllen. Ich habe hier absichtlich vermieden, auf die leidige Angelegenheit des Herrn Neumann-Hofer einzugehen. Wer es mit dem neuen Opernhaus gut meint, wird nur hoffen können, daß Herrn Direktor Hartmann seine Arbeit nicht unnütz erschwert wird.

Kaufmanns Kino / von Robert Breuer

Man muß die Ariadne im Milieu des königlichen Schauspielhauses erlebt haben, um zu erfassen, welch unberechtigtes Glück der Filmerei durch Kaufmanns Mysterybau zuteil geworden ist. Diese grazios ironisierte Pathetik, dieses erotisch verkröpfte Sakrileg, diese rhythmisch organisierte Dissonanz aus Feierlichkeit und Tanzerei: das wäre die berufene Stätte, um Straußens Opernhohn und musikalische Gourmanderie vorüberflirren zu lassen. Leider wird es bei solchem Begehren bleiben müssen; die Ariadne wird auch künftighin ihre geistreich gewollte Stillosigkeit durch die Blödereien eines kastrierten Louis Seize beleidigt sehen, und in Kaufmanns barockem Tempel am Nollendorfplatz wird nach wie vor der Motor knattern. Der Rientopp siegt. Alles Quoadessen der Zukunft ist überflüssig; diese neue entzündende Station sagt es uns abermals: es geht zum Eynismus des Eines.

Daß Kaufmanns Kinohaus gute Architektur ist, lehrt ein Vergleichen, das sich von selber einstellt, wenn man auf dem Platz stehend die Umgebung abprüft. Links der Skandal kapitalwütiger Mauermeisterei, genannt: Neues Schauspielhaus; rechts die schematische Rindlichkeit aus Untersteinbaukastenflöjchen, genannt: Rotes Haus. Zwei Welten beißen sich; Kaufmann siegt lächelnd. Zugleich findet er einen Genossen: die an den Kino grenzende Kirche (in der Mohstraße), eines der besten Werke des ausgezeichneten Otto March, zwar völlig andern Geistes und doch verwandten Geschlechtes. Gott und Beelzebub kommen harmonisch zu einander: auch in der Kunst des Bauens entscheidet nicht das Motiv, sondern die Qualität. Kaufmann hat nicht nach Effekten auf Kosten der Form gesucht; wie ungewöhnlich auch immer sein Kinohaus ist, so bleibt doch die Kraft, die es gestaltet hat, das Eigentlich-Sichtbare. Man sieht die sinnliche Festigkeit, womit Kaufmann dem Stein Haltung und Sprache geben wollte. Ein fensterloses Haus sollte aufgestellt werden; das bedeutete ebensoviel Nachteil wie Vorzug. Die Gliederung wurde erschwert; es konnte aber die Flächenwirkung und damit die Geschlossenheit des umbauten Raumes gesteigert

werden. Dazu helfen auch die Pfeiler, die, nur wenig aus der Mauer tretend, die Masse noch straffer und reicher erscheinen lassen; dazu hilft das in den Abmessungen schwere, durch die doppelte Kurve leicht beflügelte Dach, das lastend schwebt; dazu helfen die Plastiken, die dem Stein entquellen, um ihn tönender zu machen. Diese Plastiken, die von Franz Mekner geschaffen wurden, sind, bis auf die korpulente Naturmutter, die über dem Eingang sitzt, geschmackvolle Dekorationen, die es hoffen lassen, daß der Vergewaltiger des Leipziger Völkerdenkmals wieder zu Vernunft gekommen ist. Besonders der Krakowiafries an der Horizontale des feierlichen Toreß hat sympathische Rasse. Ein zärtlicher Witz und zugleich eine patente Reklame sind die Mauerstucke zu beiden Seiten des Eingangs, zwei schmale, von unten nach oben laufende Bänder aus buntem Glas. Glühende Fahnen locken die flanierenden Nichtsnutze in den Rientopp.

Im Innern des Hauses hat sich Kaufmanns Tanzgenie glücklich entfaltet. Aus dem warmen, von grünen Lampenschirmen fest akzentuierten Gelb der Vorhalle kommt man durch die grüne Frische eines bequemen, kaum spürbaren Treppenhauses in die sommerliche Wohltat des Zuschauerraumes. Die Intimität eines in Preußen unwahrscheinlichen Adels scheint seltener Feste zu warten. Die breiten Treppenläufe, die links und rechts direkt aus dem Parkett zum Ranggeschoß führen, lassen an den Lustsaal irgend eines stillen Schlosses denken, da unten die Paare im Reigen schreiten und auf der Galerie defolletierte Prinzessinnen sitzen. Es wurde so die Notwendigkeit der weitvorgezogenen Etage, die, wenn sie in den Raum hineinhängt, stets beängstigend wirkt, geschickt überwunden. Die Freitreppen, auf denen vor aller Augen die Damen und Herren empor- und niedersteigen, haben das technische Mittel, die Platzzahl zu steigern, in eine gesellschaftliche Angelegenheit verwandelt. Der Logenfranz des Ranges, ein von Kaufmann vielgeliebtes Thema, unterstützt liebenswürdig solche mondäne Absicht. Gelblichweiß, elfenbeinern, strahlt es durch den Raum; in das sonnige Leuchten klingt das festliche Violett des Gestühls. Das bunte Geriesel der Logeninterieure und die amüsant gedachten (von dem Bildhauer Feuerhahn aber schlecht gearbeiteten) Ranken an den Kopfsteinen der Wandfüllungen wirken eine gefällige Nervosität, zu der auch das Kugelspiel der Deckenbeleuchtung eine Strophe beiträgt.

Der Rientopp siegt. Von den dünn gesäten modernen Theaterbauten (haho) hat er jetzt einen der lustigsten und geistreichsten sich verflabt.

Der neue Puccini / von Fritz Jacobsohn

Der Titel ist der eines Kolportageromans, die Handlung hält in ihrer stark theatralischen Maché, was der Titel verspricht, und Puccinis Musik reizt zu der Frage, wie der Komponist der ‚Bohème‘ und ‚Tosca‘, den wir alle selbst noch nach der ‚Butterfly‘ verehrten, überhaupt an diesen wildwestlichen Stoff gelangen konnte.

Die Wege von Komponisten sind oft wunderbar. Wenn einer den Ehrgeiz hätte, eine musikalische Rundreise um die Erde zu machen und aus jedem Erdteil eine große Oper mit nach Hause zu bringen: er könnte sich auf Puccinis theatralische Laufbahn berufen. Nur ist Puccini auch ein warnendes Beispiel dafür, daß mit der größern Extensität die Intensität der musikalischen Wirkung schwindet.

‚Das Mädchen aus dem Goldenen Westen‘ hat als Drama David Belasco in Amerika die Gemüter erregt. Bei uns würde ihm das nicht gelingen. Als Drama in unserm Sinne würden wir diese Begebenheiten nicht gelten lassen, und den erotischen Schauplatz des Goldgräberlandes mitsamt seinen wilden Bewohnern haben wir inzwischen viel interessanter im Film gesehen. Auf der Bühne müßten hinter diesen Begebenheiten seelische Konflikte zum Ausdruck kommen, die nur durch das Mittel der Sprache und der Musik Leben gewinnen können. Wie steht es damit bei Belasco oder den Autoren, die Puccini das Buch operngerecht gemacht haben?

Drei Menschen als Persönlichkeiten für sich und in ihren Beziehungen zu einander waren zu zeichnen: Minnie, der Sheriff Jack Rance und der Räuber Ramerrez, der als Dick Johnson auftritt. Die eigentümlichste Gestalt ist diese Minnie, der es obliegen soll, die rauhen Burschen zu tränken und zu unterrichten, ihre Streitigkeiten zu schlichten und außerdem für ihre weiberhungrigen Seelen das ideale, unberührte Mädchen darzustellen, zu dem sie in lichten Momenten begeistert aufblicken. Der einzige in dieser wilden Gesellschaft, der ihr ernstlich und brünstig nachstellt, ist der Sheriff Rance, ein düsterer Bursche, eine Abart des Scarpia. Der sonnige Held aber, dem sie sich in Liebe (auf den ersten Blick) hingeben will, ist Ramerrez, der Räuber. Dazu kommt es erst nach vielen Kämpfen, Revolverschüssen und äußern Gewalttaten, wobei eine außergewöhnlich raffinierte Häufung von Gefahrpunkten über die Abwesenheit einer innern Logik hinwegtäuschen soll. Die Exposition des ersten Aufzugs ist viel zu breit und undeutlich geraten. Dagegen läßt der zweite nichts

an Deutlichkeit zu wünschen übrig. Hier kann ein naives Herz Folterqualen ausstehen, und der Kigel, ein Menschenleben im Poker ausgespielt zu sehen, hat jedenfalls den Reiz der Neuheit für sich. Auch daß erst im allerletzten Moment verhinderte Lynchgericht entbehrt nicht der aufregenden Momente. Nur eben eignet sich das alles bedeutend besser für den Film als für die Opernbühne. Hart im Raum stößt sich die Brutalität des Goldgräberdaseins mit einer kindesgläubigen Sentimentalität, die für mitteleuropäische Begriffe schier unmöglich erscheint und zum Lachen herausfordert, wo sie sicherlich ernst gemeint ist. Uebergänge, Differenzierungen giebt es da nicht, und jede bessere Regung geht unter in dieser kitschigen Mischung von Mache, Roheit und Verlogenheit. Das ist Belasco, wie wir ihn sehen.

Hätte Puccini nicht die ‚Tosca‘ geschrieben, man könnte glauben, er hätte sich bei der Wahl dieses ‚Mädchens aus dem Goldenen Westen‘ geirrt. So aber, nach dem zweiten Akt der ‚Tosca‘, konnte ihn der zweite Akt der ‚Fanciulla‘ sowie der Schluß nicht abstoßen, sondern im Gegenteil aufreizen. Bei aller seiner Kultur hat er bewußt das szenische Raffinement über seine Kunst gesetzt und damit ein Fiasko erlitten. Aus dem Veristen ist der Komponist einer illustrierenden Rolportage-Musik geworden. Diese Partitur bedeutet eine überraschende Abschwächung nach der lyrisch-melodischen Seite, wofür die gesteigerte Subtilität der harmonischen und instrumentalen Ausarbeitung nur als schwacher Ersatz anzusehen ist. Es fehlt überall in den Stimmen der große Fluß, der Schwung und die Jugend. In den Chörmen des zweiten Aufzugs und in dem großen Schlußduett blickt noch immer Puccini in seiner Eigenart und der besondern Farbe seiner Harmonik durch. Er ist aber merkwürdig gealtert, und seine Verfeinerung steht im Widerspruch zu der Buntdruck-Manier des Textes. Ebenso ist die Untermalung, die das Orchester mit vielfach ganz neuen Farben ausführt, so schön sie ist, oft gar nicht am Platze. Eine großzügig behandelte Al-fresco-Musik könnte hier ganz anders wirken. So aber macht die Partitur einen gestückelten, mosaikartigen Eindruck, zeigt in ihren kleinen, zu keiner Bedeutung gelangenden Motivteilen, Interjektionen und Sequenzen eine Stilunsicherheit, die den frühern Werken Puccinis nicht zu eigen war. Nehmen wir zu seinen Gunsten an, daß David Belascos Dichtkunst ihn in der Entfaltung hinderte. Und warten wir auf das nächste Opus.

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg brachte eine Aufführung zustande, die sich hören und sehen lassen konnte.

Man merkte ihr an, daß außergewöhnlich energisch gearbeitet worden war; auch mag die Anwesenheit des Komponisten alle Kräfte befeuert haben. Inszenierung und Orchester waren hervorragend. Waghalter bewies die Vielseitigkeit seiner Begabung wieder einmal evident; er braucht nur noch sein Temperament nach der dynamischen Seite hin zu zügeln. Die schwere Partie der Minnie dem Fräulein Stolzenberg zu geben, war ein großes Wagnis. Es ist geglückt, soweit Fleiß, guter Wille und Stimmittel Persönlichkeitswerte zu ersetzen vermögen. Nach vielen Talentproben war dies eine neue und nicht geringe. Daß hier aber ein Notbehelf vorliegt, darüber darf man sich nicht täuschen. Diese Minnie denkt man sich doch von anderer Art. Der Sheriff, den Herr Schueller wieder in seiner passiven Manier, ausdruckslos und mit nur manchmal schönem Ton hinstellte, war ein Fragment. Die rundeste Leistung bot Alexander Kirchner. Er wußte seinem Johnson Leben zu geben und sang die lyrischen Stellen ebenso gut wie die dramatischen. Die Chöre benahmen sich sehr kräftig und mannhaft. Und was sich in kleinen Solopartien hören ließ, war nicht übel.

Holzbock im Sommer / von Peter Scher

Es sommert schon, man merkt es gleich:
Die Atmosphäre tut sich milder.
Der Holzbock reist durchs deutsche Reich
und sammelt nette Stimmungsbilder.

Und wo er immer strahlend weilt
im Vollbesitz der schönen Speisen:
Stets hat er die Natur ereilt
so frisch, wie sie noch nie gewesen.

Wie immer er — und ob er singt:
Wir hören Wald und Winde sausen,
und sein geheimstes Sehnen bringt
nach Bunzlau wie nach Sangerhausen.

Und wo er wandelt, ist es loß,
daß, was zu schildern sich verlohnte
(und sei es, daß er etwa bloß
bei einem deutschen Dichter wohnte).

Ach Gott, wie ist der gut gestellt!
Ach Gott, wie ist der außerlesen!
Doch, Vater, wie es dir gefällt —
dein ist das Reich, dein sind die Speisen!

Aus einer Sammlung satirischer Gedichte, die unter dem Titel „Holzbock im Sommer und andere aktuelle Lyrik“ bei U. R. Meyer in Wilmersdorf erscheint.

Antworten

Dr. Alfred Br. Doch, Sie können klagen. Die Hausmusik ist kein unüberwindliches Uebel. Wenn jeder, unter und über dem Dilettanten wie die Dampfpfeifen heulen, monoton trommeln, blöfen und dudeln, immer dasselbe, immer dasselbe, stundenlang, wochenlang, jahrelang — wenn jeder klagen wollte: es würde besser werden. Und jeder kann es. Ich habe mich erkundigt: Bürgerliches Gesetzbuch §§ 906, 907, 862 und ausdrücklich § 865. Die Rechtsprechung muß dahin gebracht werden, durch Urteile, die diesen Unfug verbieten, zu helfen, allen zu helfen gegen die wenigen. Es ist „verbotene Eigenmacht“, daß sechzig zum Rasen gebracht werden, weil es einem einfällt, stundenlang dem Gilbert zu opfern. Das Gesetz legt den Fabrikbesitzern auf, alles — auf ihre Kosten — zur Vermeidung des Lärms zu tun. Die Musiktiger sollen das Recht haben, sich auszutoben auf Ihren Nerven? Klagen Sie und wenden Sie sich zu dem Zweck an den Deutschen Lärmschutzverein (Doktor Hasse, Friedenau, Wilhelmshöherstraße 18).

Else Baum, Wielandstraße. Hier sind die gewünschten Auflageziffern. Heinrich Mann: Die Jagd nach Liebe 3, Das Herz 2. Otto Ernst: Almus Semper's Jugendland 80. Mehrink: Orchideen 6. Wilhelm Schäfer: Die Mißgeschickten 2. Sudermann: Das hohe Lied 55. Thomas Mann: Der kleine Herr Friedemann 2, Die Buddenbrooks 60. Rudolf Herzog: Die Wiskottens 80. Wassermann: Alexander in Babylon 3. Schönherr: Glaube und Heimat 60. Willy Speyer: Wie wir einst so glücklich waren 1. Also bis auf die 'Buddenbrooks' genau umgekehrt proportional.

P. G.

Oh Mitmensch, süßer Peter Eher,
du schicktest uns 'Holzbock' im Sommer'.
Dem Dicken machst du sicher Kommer —
wir schrei'n nach mehr.

Du denkst, mein Sohn, und weißt auch was.
Du bist so klug und so bedächtig,
so schlau und still und niederträchtig
wie Dölglaß.

Du schwebst so ob dem Erdenquark.
Es kosten deine Dichtereien
(mit Zeichnung) im Verlage Meyer
'ne halbe Mark.

Und immer schreibst du dieß Alttest:
Da ist nun eine süße Stunde . . .
Was tu ich mit dem rötsten Munde —
wir kleben fest!

Vor der Premiere / von Emmy Hennings

Die Verfasserin tritt zur Zeit
im berliner Lindencabaret auf.

Sie ging in ein schmieriges Automatenrestaurant. Sie hatte nicht den Mut, ins Café zu gehen. Das Café war so oft ihre Zuflucht und Rettung gewesen. Sie glaubte Hunger zu haben. Sie sah die vertrockneten belegten Brötchen, alle geordnet in einer Reihe, ging vorbei und steckte ein Zehnpfennigstück in den Kaffeeautomaten. Der Kaffee war kalt und die Tasse nur halbvoll, aber sie wagte nichts zu sagen. Schon setzte sie sich in eine Ecke. Wie gerne hätte sie geraucht, aber es war vielleicht verboten. Sie dachte nach. Heute war Premiere. An den Anschlagssäulen hatte sie ihren Namen in riesigen Lettern gelesen. Es war fast unheimlich. Voll Kummer blickte sie auf ihre Schuhe. Sie waren schlecht und die Absätze schief. Ihr Mantel sah nur noch abends schön aus, ihr schwarzer Samtmantel, den sie so sehr liebte. Sie sah ihn an. Er schien ihr abgetragen und billig. Die grüne Mütze war unmöglich. Das Grün paßte allerdings gut zu den blonden Haaren, aber trotzdem. Ob ihr Repertoire wohl gut war? Sie sang ganz leise die letzte Strophe ihres Liedes: „Als ich zuletzt ihn sah, mein Gott!“ Ihre Augen wurden groß und verzweifelt. „Da schleppten sie ihn aufs Schaffott.“ Ihr Mund öffnete sich, unendlich schmerzlich und voller Angst. „Sah seinen Kopf in der Lunette.“ Ihr Körper reckte sich, und sie konnte es nicht verhindern, daß sich ihre Hände krampferten. „A la Roquette.“ Da bemerkte sie, daß man sie beobachtete. Ihre Schultern sanken herab, das Gesicht wurde schlaff und fiel zusammen. Sie ging fort und jetzt direkt nach Hause. Die Leute auf der Straße sahen sie an und lachten über sie, so daß ihre Brust schmerzte. War sie es, die heute Abend für die Unterhaltung dieser Menschen sorgen mußte? Sie wurde ganz hilflos. Sie hatte diese große Stadt erobern wollen. Jetzt zweifelte sie an ihrer Schönheit. Sie kaufte sich für zwei Mark Cognac. Zu Hause angekommen, trank sie hastig und gierig und warf sich, ohne sich erst zu entkleiden, aufs Bett. Bis sieben Uhr hatte sie Zeit. Es war früh genug, wenn sie um Acht in der Garderobe war. O ja, sie würde sich sehr schön schminken, das Gesicht ganz weiß und den Mund grellrot wie eine blutende Wunde. Eine angenehme Betäubung kam über sie. Sie kroch tiefer in die Kissen und lächelte. Ein süßer Gedanke kam. Vielleicht blühten Wiesen irgendwo. Sie schlief ein.

Berichtigung

Am 27. Februar ist hier eine Beschuldigung wiedergegeben worden, die Roda Roda gegen den Musikkritiker Leopold Schmidt vorgebracht hatte. Vom Herausgeber ist hinzugefügt worden, daß Leopold Schmidt „bei der stuttgarter Generalprobe der ‚*Uriadne auf Naxos*‘ mit sämtlichen Kritikern durch einen gedruckten Anschlag gebeten wurde, nicht vor der Premiere zu berichten, und, ohne Wissen, aber zur Wut und zum Schaden aller andern, diesen Wunsch unerfüllt ließ, unmittelbar nach Schluß der Generalprobe davonstürzte und seiner Zeitung eine ausgiebige Kritik telegraphierte.“ Am 6. März ist dann der Brief eines ausübenden Musikers an den Herausgeber abgedruckt worden, worin es heißt: „... Ist es ... möglich, daß ein Kritiker mit einem Teil der Kritisierten geschäftliche Verbindungen unterhält? ... Es lohnt nicht, davon zu reden, daß keine berliner Operettenbühne uns die Sängerin Mary Hagen heute noch zumuten würde, wenn sie nicht mit dem Musikkritiker des Berliner Tageblatts verheiratet wäre. Aber Leopold Schmidt hat für Programme der Konzertdirektion Emil Gutmann gut bezahlte ‚Einführungen‘ verfaßt — von Rechts wegen hätten die übrigen Konzertdirektionen dagegen protestieren können. Er hat sich von Richard Strauß eine Einleitung zu einem Buch schenken lassen, von dem ohne diese Einleitung sicherlich weniger Exemplare verkauft worden wären. Er hat für den Verlag Furstner — gegen ein ungewöhnlich hohes Honorar! — einen Führer durch ‚*Uriadne auf Naxos*‘ geschrieben und immer wieder über dieses Werk Besprechungen veröffentlicht, die dem Verlag Furstner pekuniären Nutzen gebracht haben. Er hat im königlichen Schauspielhaus — vermutlich auch nicht umsonst — einen Vortrag über die Oper gehalten, deren Aufführung er ein paar Tage später als gänzlich unbefangener Richter hätte beurteilen sollen ...“

Nicht früher als am 25. März ist nun eine Berichtigung eingelaufen, die sich gegen einen Teil der erhobenen Vorwürfe wendet und diesen Teil wieder zu einem Teil als ungerechtfertigt bezeichnet, zu einem andern Teil abzuschwächen versucht. Die Berichtigung lautet:

In Nummer 9 des neunten Jahrgangs der ‚*Schaubühne*‘ ist auf Seite 249 die vom ‚*Janus*‘ gebrachte Behauptung:

„L. S., ein berliner Rezensent, erhielt sechstausend Mark Santiemenvorschuß für eine Operette — ‚*Die Heimkehr des Odysseus*‘ — die seit zwei Jahren spukt und immer noch keine Bühne fand“

wiedergegeben und auf mich bezogen. Demgegenüber erkläre ich: Es ist unwahr, daß ich für meine Mitarbeit an der Operette ‚*Heimkehr des Odysseus*‘ irgendeinen Santiemenvorschuß erhalten habe. Ferner ist die Partitur der Offenbachschen Musik zu dieser Operette von mir erst im vorigen Sommer hergestellt und schon im Herbst desselben Jahres von dem städtischen Opernhaus in Frankfurt am Main angenommen, wo die Erstaufführung für den 15. April dieses Jahres angeetzt ist.

Ferner ist im Anschluß hieran in Nummer 10 der ‚*Schaubühne*‘ auf Seite 296 eine Reihe von Behauptungen aufgestellt, die, wenn sie wahr wären, die Unabhängigkeit meines kritischen Urteils

in Frage stellen könnten. Ihnen gegenüber beschränke ich mich auf folgende Berichtigungen von Tatsachen:

1. Es ist nicht wahr, daß ich für die von mir für die Programmbücher der Konzertdirektion Emil Gutmann verfaßten Analysen Mahlerscher Werke irgendein Honorar erhalten habe. Ich habe sie vielmehr, lediglich um Herrn Gutmann aus einer Verlegenheit zu helfen, ohne jedes Entgelt für ihn angefertigt.

2. Für den von mir verfaßten Führer durch die Straußsche Oper „*Ariadne auf Naxos*“ habe ich kein „ungewöhnlich hohes Honorar“, sondern ein durchaus normales, einmaliges Honorar für meine gesamten Autorrechte erhalten und bin daher am weiteren Vertrieb des Führers pekuniär in keiner Weise interessiert.

3. Der Ertrag des Vortrags über die „*Ariadne auf Naxos*“, den ich auf Wunsch des Intendanten, Seiner Excellenz des Grafen von Hülßen-Haeseler, im Königlichen Schauspielhaus gehalten habe, ist ausschließlich dem Unterstützungsfonds der Königlichen Bühnen zugeworfen. Die Andeutung in jenem Artikel, ich hätte den Vortrag vermutlich nicht umsonst gehalten und deshalb der von mir zu besprechenden Aufführung nicht als völlig unbefangener Richter gegenübergestanden, entbehrt somit jeder Begründung.

Dr. Leopold Schmidt

Rundschau

Selbstverständliches und Nachdentliches aus einer Theaterleitung

So nennt der Professor Ferdinand Gregori eine als Flugschrift des Dürerbundes erschienene Rechtfertigung seiner zweijährigen Tätigkeit als Intendant des mannheimer Hof- und Nationaltheaters. Er würde aus dieser süßlichen Selbstherrlichkeit für den Uneingeweihten als Heros und Märtyrer der deutschen Kunst hervorgehen, wenn er sich nicht selbst als Schulmeister entlarvte.

Was hat er in Mannheim vollbracht? Da habt ihrs: „Weder die Einzelrolle noch das Zusammenspiel durften irgendwie mit dem Souffleur

zusammenhängen.“ Das heißt: Die Schauspieler mußten unter seiner Rute ihr Pensum musterhaft memorieren. Vorher gab's natürlich in Mannheim nur Stegreifkomödie! Gregori, von dem die Theatergeschichte weiß, wie musterhaft er den Text des *Faust* beherrscht und wie jämmerlich er ihn spielt, räumte damit auf. „Wie fruchtbar diese Schulung wurde mag an einem Beispiel klar werden. Ich brachte es dahin, Kleists ‚*Penthesilea*‘ mit ganz unbedeutenden Strichen im Verlauf zweier Stunden vorzuführen und am selben Abend noch den ‚ *zerbrochenen Krug*‘ im lustigsten Auf und Nieder von sechzig Minuten anzugliedern.“ Wo wurde rascher Theater gespielt, wo an einem Abend — mit

peinlicher Elle gemessen — mehr geboten? Daß aber Gregori „so großen Wert auf eine behende Textabwicklung (Textabwicklung!) legte, entsprang nicht nur einer künstlerischen (welcher?), sondern auch einer realpolitischen Erwägung.“ Sagt er — und wir glauben es ihm lachend. Und als er gar Reinhardt kopierte und die ‚Drestie‘ in einem großen Saale aufführte (wers miterlebt hat, denkt an ein paar schläfrige Stunden zurück!) — da „feierte die Unabhängigkeit vom Souffleur ihren höchsten Triumph, denn es gab gar keinen.“ Ist das zu glauben, ist solch ein Triumph zu überbieten? Richtig, es ist gar nicht wahr; denn: „Ich selbst nur saß mit dem Buch in der Hand, ganz unauffällig und unbeachtet, mitten im Publikum, um aller schlimmsten Falles auszuhelfen.“ Der Herr Professor irrt sich: er war nicht unbeachtet, sondern alle haben ihn gesehen, und viele haben ihn sogar für den gelernten Souffleur gehalten und das Buch, in dem alles wortwörtlich drinstand, erschauernd bewundert. Dagegen hat an jenem Abend keiner den Regisseur Gregori gesehen. Am Schluß rief man nach dem Souffleur, der (unauffällig) in der vordersten Reihe saß.

Die Tragik des Bühnenleiters fühlt man, wenn Gregori vor einem seiner Regie-Durchfälle ausruft: „Welche Mühe aller Art, welcher Aufwand von Gedächtniskraft ist dann vergeudet.“ Und wie wurde geschuftet! Denn: „Unerbittlich war ich gegen Nachlässigkeiten und Gleichgültig-

keit, auch wo sich ein starkes Talent damit verband.“ Man ahnt, was alles sich mit Gregoris schwachem Talent verbindet. Aber er war immer ein Kämpfer: „Hier galt es einen Kampf mit der Lüge und der Heuchelei, weil kein Mensch, und werde er auf frischer Tat ertappt, so niedrige Fehler wie Faulheit und Caféhausbummel sucht eingesteht.“ Deshalb gingen unter Gregoris Regime die mannheimer Schauspieler nur mit einem Erlaubnischein ins Caféhaus — aber ohne Gouvernante; die saß im Theater und in Gregoris Seele und führte, ein weiblicher Nachfahre des edlen Don Quixote, ihren heroischen Kampf gegen Lüge und Heuchelei.

So hat Gregori, zugleich ein Sänger (seines eigenen Ruhmes) und ein Held, zwei Jahre die Theaterkunst in Mannheim verwaltet. Er hat sich als Rektor einer Mittelschule für Schauspielkunst gefühlt. Und als er pensioniert wurde, da entlud sich im Zeichen Dürers, von dem er etwa eine Karikatur ist, sein lohender Schmerz darüber, daß die Schüler nicht immer brav und artig waren. Jugend, Herr Professor, hat halt keine Tugend. Sie aber, Herr Kunstlehrer, sind immer sehr tugendhaft gewesen. Wir haben darunter zwei lange Jahre gelitten.

Hermann Sinsheimer

M ü n c h e n

Speidels Nachfolger am münchener Hoftheater, Herr Baron v. Frandenstein, hält die Charakteristika seiner Individualität merkwürdig lange

verborgen. Vermutlich will er es in den beiden Probejahren, nach denen seine endgiltige Ernennung zum Intendanten erfolgen soll oder nicht, mit keiner Partei verderben. Besonders in der Annahme moderner Stücke zeigt er sich von einer Vorsicht, die das Verlangen des anspruchsvollern Publikums nach kräftigem Neuem auf eine harte Probe stellt. Es scheint manchmal, als ob die Unbeträchtlichkeit einer Arbeit ihrer Annahme förderlich ist. Anders ist es kaum zu erklären, daß man uns die zweiaktige Komödie: „Die offenen Türen“ des Herrn Robert Faesi vorsetzte.

Um einen smarten Geschäftsmann reißen sich die Großkaufleute. Er ist, nach seiner eigenen Behauptung, ein Napoleon der Börse, und deshalb sieht er erhaben zu, wie diese Herren einander ständig überbieten, um ihrem Geschäft die Kraft des heldischen Jünglings zu sichern. Schon ist er im Begriff, sich mit der Tochter eines der künftigen Prinzipale zu verloben, als ihm sein Freund das Mädchen weg schnappt. Dieser Freund tut garnichts, lebt nach einer Philosophie dusseliger Gemächlichkeit und ist bei bescheidenen Ansprüchen nichts als ein lieber Kerl. Dem fällt also das Glück von selbst in den Schoß, während dem andern mit einem Schlage alles schief geht. Er hat den Bogen überspannt, und sämtliche Bewerber um ihn schnappen ab.

Das ist der ganze Inhalt des humorarmen Stückes. Daß sich sämtliche Beteiligten im Rauchzimmer eines Hotels

treffen, wird durch nichts motiviert; die Beziehungen der Personen zu einander bleiben bis zum Schluß ziemlich unklar. Hätte nicht Herr Graumann dem fixen und Herr Walbau dem lieben Kerl sehr viel Leben gegeben, so wäre wohl auch der mäßige Erfolg ausgeblieben, den sich das Stück unter einer recht konventionellen Regie rettete.

Um den Abend zu füllen, hatte man Schnitzlers „Gefährtin“ wieder ausgegraben, jenen feinen, klugen Akt, den man entsetzlich schleppend inszeniert hatte, der aber Herrn Lützenkirchen Gelegenheit gab, sich auch einmal wieder in einer modernen Rolle als ausgezeichneten Darsteller zu erweisen.

*

In den Kammerspielen gab es: „Das Säuglingsheim“, Burleske in einem Aufzug von Ludwig Thoma. Sie spielt in der „Hauptstadt eines Kulturstaaates“, „im Zeitalter der Parität“ und ist eine sehr derbe Satire auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse Bayerns. Eine edeldenkende Dame hat ein Säuglingsheim errichten lassen, in dem Kinder ohne Unterschied der Konfession Aufnahme finden sollen. Das hohe Ministerium berät über diese Bedingung und kommt zu der Ueberzeugung, daß der Staat die Genehmigung zur Eröffnung des Heims nur erteilen kann, wenn dem religiösen Empfinden dabei Rechnung getragen würde, wenn also auf 17 katholische Säuglinge nur 2 protestantische und 0,03 mosaische Aufnahme fän-

macht er schluckende Bewegungen wie eine eitle Gans, der ganze kleine Kerl ist Eitelkeit, Stolz, strahlende Sonne ob seiner roten Pleureuse. Schackert und nimmt sie freundlich lächelnd ab, legt mit ihr den braunen Sand. So ein —!

Toto kann aber auch sehr viel. Er kann sich zusammenziehen, daß der Kleine aussieht wie ein Flaschenforken, er kann, einem verkrüppelten Bettler gleich, winselnd durch den Sand hüpfen, und Gott mag wissen, wo er nun seine Beine hat. Und kann — ruft ihn der Applaus des Publikums heraus — in sich bescheiden zusammensinken. Das Licht erlosch. Naahhh! Mesdames! messieurs! Aff-aff-aff!

Es steckt im Menschen drin. Man hat es, oder hat es nicht.

Auf einer Probe (des Zirkus Schumann) sah ich ihn etwas markieren: er unterhielt sich ruhig, nur in den Pausen der Konversation plärrte er wie ein kleines Kind, indem er langsam umherging. Was das zu bedeuten hatte, verstand ich nicht.

Aber am Abend darauf, in der Aufführung! Sie begruben einen, so eine Zirkus-

leiche, die im schallenden, knallenden Kampf um eine Briefmarke dahingegangen war. Sie begruben ihn und trugen die bleichverhüllte Bahre durch das Lokal. Toto vorne weg. Und dann stimmte er ein Klagegeheul an, wie man es erschütternder sich nicht zu denken vermag. Herrgott, was schrie er! Er blötte wie ein Kalb, man sah die elenden Bemühungen dieses kleinen Mannes, sein Malheur ja jedem recht zu Gemüte zu führen. Reue — ich glaube, er war auch zugleich der Mörder — Heuchelei, die Sucht, sich selbst hierbei wichtig zu machen: es war ein gut parodierter Bürger Schmerz. Buäääh! quakte er . . . nun, da der Freund tot war.

Und für so ein Aff-aff-aff, das alle ernstesten Angelegenheiten des Etablissements zu Schanden machte, für sein geliebtes Aff-aff-aff möchte man ihm alles und noch Diverses dazu schenken: Schlenthern und alle schlechten Schwänke und die Schwindeltheatergründungen und den Schandarmenmarkt.

Aff-aff-aff!

Kurt Tucholsky

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Max Dauthenden: Die Geidin Geilane, Tragödie. (Langen)

Eben Lange: Die Presse, fünftaktige Komödie (Langen)

Martin Langen: Julius Caesar und seine Mörder, Fünftaktiges Trauersp. (Langen)

Annahmen

Georg Hermann: Fetzchen Gebert, Schöpl. Berlin, Kleines Th.

Julius Magnussen: Seine einzige Frau, 2tstpl. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Rudolf Strauß: Mesalliance, Dreiaktige Komödie. Troppau, Stadtth.

Vorführungen

1) von deutschen Werken

22. 3. Max Bernstein: Der gute Vogel, 2tstpl. Bonn, Stadtth.

24. 3. Emil Kaiser: Richmodis von Abucht, Mirakelspiel. Köln, Deutsches Th.

26. 3. Hellmuth Falkenfeld: Alkestis, Tragödie. Frankfurt a. O., Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Henry Bernstein: Das Geheimnis, Dreiaktiges Schpl. Paris, Bouffes parisiens.

Maurice Maeterlinck: Marie Madeleine, Drama. Rizza, Kasinotheater.

Jubiläen

Filmzauber: 150, Berlin, Berliner Th.

Majolika: 75, Berlin, 2tstplhs.

Neue Bücher

Richard Batta: Richard Wagner. Breslau, Schleißche Verlagsanstalt. 126 S. M. 5.—.

Der lebende Leichnam von Leo Tolstoi. Zwölf Bilder nach der Aufführung im Deutschen Theater von Max Reinhardt. Herausgegeben von Hermann Rosenberg. Beiträge: Emil Ludwig, Impressionen bei Reinhardt; Heinrich Eduard Jacob, Die Geschichte des armen Fedja. Berlin, Felix Lehmann. 25 S. M. 1,50.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XVII. Der zweite Jäger. Der neue Weg XLII 12.

U. Halbert: Der soziale Gedanke bei Friedrich Hebbel. Die Lehre I, 9 u. f.

Roman Albert Mell: Hebbel und Wagner. Zeit im Bild XI 13.

Paul Siretean: Otto Ludwig. Wage XVI 12.

Richard Specht: Anklagen. Merker IV 3.

Ernst Leopold Stahl: Robert Browning als Dramatiker. Bühne und Welt XV 11.

Eugen Tannenbaum: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Neue Theater-Zeitschrift III 11.

Adolf Teutenberg: Das Sexualproblem in Hebbels Ungeles-Drama. Masken VIII 15.

Leopold Weber und G. F. W. Behl: Hebbel, von zwei Standpunkten gesehen. Kunstwart XXVI 12.

Preisaus schreiben

Der Atlantik-Verlag hat beschlossen, eine Preisaus schreibung für den bestgelungenen Filmstoff zu veranstalten. Der Preis beträgt 300 Mark. Bedingung: Mindestlänge 1000 Meter. Ein sendungstermin: 1. Mai. Die Jury, bestehend aus Literaten und filmtechnischen Fachleuten, wird nachträglich noch bekanntgegeben. Die Abteilung für Filmvertrieb des Atlantik-Verlags übernimmt den Vertrieb des preisgekrönten Films, sowie auch der andern drei besten Filmwerke. Der Film bleibt Eigentum des Autors. Zuschriften sind zu richten an: Atlantik-Verlag, Berlin W. 57, Bülowstr. 73.

Zensur

Adolf Pauls Komödie 'Drohnen' ist jetzt dem berliner Kleinen Theater freigegeben worden.

Aufruf

In diesem Jahr, da sich alle Kreise der Bevölkerung vereinen, um die hundertjährige Wiederkehr der Befreiung Preußens von der Fremdherrschaft festlich zu begehen, darf auch die Kunst nicht untätig bleiben.

Der unterzeichnete Ausschuß wird nach stiller, aber unausgesetzter und langwieriger Arbeit eine National-

feier größten Stils, wie sie würdiger und wirkungsvoller kaum gedacht werden kann, ins Werk setzen.

Am vierten und elften Mai soll die Wallenstein-Trilogie in folgender Besetzung zur Aufführung gelangen:

Wallenstein . . .	Albert Bassermann
Octavio	Carl Clewing
Mar Piccolomini . . .	Alexander Moissi
Graf Terzky	Otto Sommerstorff
Isolani	Paul Wegener
Thella	Lucie Höflich
Nachtmeister	Wilh. Diegelmann
Rapuziner	Victor Arnold

Außerdem wirken mit: die Herren Pohl, Abel, Winterstein, Klein-Rhoden und andre; die Damen Arnstaedt und Dietrich.

Die Regie liegt in den Händen von Felix Hollaender.

Die Aufführung — dies ist ein Novum in der Berliner Theatergeschichte — soll unter freiem Himmel stattfinden, mit der gewaltigen Natur als Hintergrund des großen historischen Gemäldes.

Den Bemühungen des Ausschusses ist es gelungen, die Grunewald-Rennbahn für diesen Zweck zur Verfügung gestellt zu erhalten. Die Persönlichkeiten, die ihre bewährte Arbeitskraft in den Dienst der Sache gestellt haben, bieten die beste Gewähr für das Gelingen der Feier.

Es bedarf wohl keiner weiteren Worte, um das kunstsinnige Publikum zu einer recht regen Beteiligung zu veranlassen, damit auch in finanzieller Beziehung die Veranstaltung den Erfolg zeitigt, den der Ausschuss mit Bestimmtheit erwarten zu dürfen glaubt.

Der Ausschuss für die Berliner Nationalfestspiele 1913.

J. M.: Varenholz, Wernicke.
Schriftführer.

Erster Tag: Sonntag, den 4. Mai, nachmittags drei Uhr: Wallensteins Lager. Die Piccolomini.

Zweiter Tag: Sonntag, den 11. Mai, nachmittags drei Uhr: Wallensteins Tod.

Preise der Plätze: von einer bis zu zwölf Mark. Wann der Billetverkauf beginnt, und wo er stattfindet, wird in den nächsten Tagen bekanntgegeben.

Engagements

Mugzburg (Stadtth.): Bruno Oswald von Erfurt 1913/14.

Barmen (Stadtth.): Irma Warburg vom Wilhelmth. Wilhelmshaven 1913/14, Max Anton von Teplitz-Schönau 1913/16.

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Jakob Tiedtke 1913/14.

— (Lessingth.): Jakob Tiedtke ab 1914.

— (Thaliath.): Mizzi Freihardt. Bromberg (Elysiumth.): Hugo Schuster, Fritz Blumhoff von Flensburg, Sommer 1913.

Chemnitz (Centralth.): Hannu Preusche, Sommer 1913.

Nachrichten

Der Direktor des Hoftheaters von Gera Oskar Borchardt tritt mit Ablauf dieser Spielzeit von seinem Posten zurück. Das Hoftheater wird künftig von dem Intendanten Freiherrn von der Henden-Rinsch allein geleitet werden.

Direktor Oscar vom Jänsburger Stadttheater hat die Theateragentur Paul Brahl übernommen und wird sie unter derselben Firma weiterführen.

Direktor Heinrich Pagin vom magdeburger Stadttheater hat das Krollsche Theater in Berlin für diesen Sommer gepachtet, um eine Opernsaison zu veranstalten.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag v. r. Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Röß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Willowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

10. April 1913

Nummer 15

Stefan Großmann / von D. M. Fontana

Mann über Bord! Das Schiff stampft weiter in dieser See von Plagen, sucht nach dem Licht des Leuchtturms, läßt das dumpfe Horn im Nebel einsam klagen — aber mag es zerschellen, im Sand wie ein Lahmer stecken bleiben oder in den Hafen laufen, den Anker werfen und die Lichter vergnügt leuchten lassen: Mann über Bord! Das gilt mehr. Denn es sind nicht viel Männer auf diesem alten Schiff, das in seinen Bug den Namen eingebrannt hat: Wiener Theater.

Der Mann, der jetzt über Bord fiel (oder sprang — gleichviel!) heißt Stefan Großmann. Vor fünf Jahren gründete er die wiener Freie Volksbühne, die von dem ersten Augenblick an alles Licht zu sammeln, zu fangen und fächerbreit wiederzustrahlen schien. Was auch geschah, geschah durch diesen Mann, der aus einem abgesperrten Winkel des Daseins die Leiter an den Himmel zu legen schien und traumhaft sicher auf ihr stieg, hoch und höher. Er inszenierte selbst. Zuerst unsicher und verlegen wie frühreife Kinder, die auf ihrem Puppentheater die ‚Jungfrau von Orleans‘ darstellen wollen, oder wie einer, der vom Schreibtisch kommt und noch mit der Feder inszeniert, nicht mit seinem ganzen zusammengeballten Ich. Aber es ging. Wir spürten mit Freude oder mit Widerwillen, wie wir eben zu diesem Menschen standen: Dieser hat ein Stück der Jakobsleiter gefunden! Und wir schauten, wie er stieg, und saßen wie im Zirkus, wenn einer etwas ganz Halsbrecherisches wagt und unser Bein plötzlich springt, von einem Nerv willenlos geschleudert.

Diese wiener Volksbühne — ein bescheidener Verein mit Sonntagnachmittagvorstellungen — hatte Gesicht, Farbe und Geist. Und es war die Tat dieses Stefan Großmann. Und man konnte Gesicht, Farbe und Geist nicht so schnell einem zweiten wiener Theater (mit Abendvorstellungen, eigenen Schauspielern und selbstherrlichem Direktor) nachsagen. Und

wenn einmal von der Theaterstadt Wien die Rede war, fiel einem wie Hoffnung die Freie Volksbühne und dieser Stefan Großmann ein. Denn das war ja seine Tat, nicht nur eine freie Volksbühne gegründet zu haben, sondern auch ein Theater aufgeschlagen zu haben, in dem sich unsre Zeit, unsre Dichter, unser Drama zeigen durften, zeigen durften in neuen Farben, neuen Auschnitten, neuen Akkorden. Ein Theater der Lebenden, auch wenn es Molière spielte.

Und nun läßt dieser Stefan Großmann sein Werk, seine Tat, läßt es, nachdem er kaum ein halbes Jahr Direktor in eigenem Hause gewesen ist. Freilich, eine etwas blamable Geschichte war vorhergegangen mit einer berliner Terraingesellschaft, die zuerst einen Platz für einen Theaterbau gekauft, aber nicht bebaut, sondern den Platz wieder verkauft hatte — ein Geschäftchen, das aus dem neuzuerbauenden großen wiener Schauspielhaus ein Saaltheater, Volksbühne genannt, gemacht hatte.

Hier schien von allem Anfang an die Kraft Großmanns gelähmt. Seine Regie bekam einen verdrossenen, raunzerischen Klang, nachdem ihr noch knapp vorher mit ganz jungen Schauspielern nicht nur die beste und phantasievollste Vorstellung der Volksbühne, sondern der ganzen Saison überhaupt gelungen war: die Hans-Sachs-Spiele. Die hätte keiner im heutigen Wien so voll, lachend, breit und farbig gestalten können. In der Volksbühne selbst lag Reif auf seiner Arbeit: man merkte ein Gebundensein, eine unsichtbare Unfreiheit, eine verdunkelnde Gespanntheit. Das hat sich nun entladen, ist aus ihm herausgefahren und überraschend sichtbar geworden: Er schmiß es hin, er ging. Mann über Bord!

„Ich sag euch, daß er zäh ist.“ Bei Multatuli steht's. Dieser Großmann ist einer von diesen Zähnen, einer von diesen Fanatikern der Sehnsucht, die immer wiederkommen, niemals an sich verbrennen und Asche werden. Für ihn mag's eine Episode sein, eine Episode, in der sich Kräfte am Stein der Notwendigkeit wehten und schärften, und mit denen er unter uns fahren wird.

Da man dieses denkt, dem aufwärts gepeitschten Schicksal dieses Mannes nachsieht und ringsum das Heulen seiner Feinde hört (denn es gibt in Wien heute keinen Menschen, der mehr gehaßt wird), wird einem sein Bild wieder seltsam fremd und fern. Es ist, als griffe man zu, hielte aber in Händen nichts als Luft zurück. So ist dieser Mensch, Einer, der immer auf der Flucht ist, und der wie aus Wolken seine Kräfte niederschießt. Bedenkt man und erwägt man, zieht

zusammen, legt aus einander — das bleibt immer gleich geheimnißvoll, dunkel und beunruhigend verworren, diese Frage: Woher kommt die Kraft dieses Menschen? Weil sie aber da ist, unleugbar da ist, wird man vor Staunen stumm und fast wie aus Ehrfurcht, weil ein Etwas in diesem Menschen ist, das einfach nicht zu erklären ist, ein Rest, der in keiner Retorte des Gehirns sich löst und wie von Unbeginn da und in ihn verschlagen ist.

Das andre, was heraustritt, deutbar bleibt, ist ein Romantiker, einer von der Art des Vincenz in Eulenberg's „Alles um Geld“, einer, der in leere Stuben stürmt und „Holla“ ruft und voll von Fanfaronaden, Plänen, Entwürfen, Problemen, Sehnsüchten steht und rennt und gejagt wird, immer und immer. Einer, dessen Reich das Fieber ist, und dessen Blut immer um ein paar Grade über den Normalstrich, aber auch unter ihm ist. Dabei aber voll des sensibelsten Sinnes für die Realität, kein Romantiker des Traums, sondern einer der Realität. Darum der gefährlichste Wiener von heute, darum so gehaßt. Weil er in dieser Stadt der Klagen nicht bloß raunzt, sondern auch aufsteht, selbst was tut, selber zwingen will. Ein Aufmischer, ein Durcheinanderbringer, ein Aufrüttler, ein Ruheloßer. Cupidus novarum rerum — würde er in Rom genannt worden sein; darum jedem, der einen Cicero in seiner Brust versteckt hält, verdächtig, unbequem und lästig.

Ein Durcheinander von einem Menschen: Treue bis ans Ende und Verrat an der ersten Wegkreuzung; Rindlichkeit, die mit Bergen spielt, und Raffiniertheit, die die Menschen wie Steine auf dem Brett setzt und bewegt; hingeebene Freude und an sich selbst vergnügte Schauspielerei; feinstes Empfinden und böshaftestes Urteilen; Verfliegen ins Fernste und Verbohren ins Kleinste — und das gehalten und geeinigt von einem Ring: Energie. Aber vielleicht ist dies alles nur darum, weil er ein Wiener ist, der in der Heimat selbst eine Tat tut; weil er sich in dem einen von dem zähen tatenfaulen Wienertum befreit hat, in dem andern aber diese Lust und die Lust der wiener Caféhäuser atmet.

Ueber all dem das Rätsel und das Wunder dieses Menschen: Seine Kraft und ihre unsichtbare, nicht versiegende Quelle.

Darum kein fünfter Akt — sagen wir: Schluß des zweiten Aktes. Der dritte wird sicher wiederum in Wien spielen und die nächsten zwei auch. Nicht so ist uns zu Mut, wie am Schluß wehmütiger Volksstücklein, wo einer zu sagen hat: „Der kommt nicht wieder.“ Nein. Denn der kommt wieder.

Sacha Guitry und Lothar Schmidt

Aprilstücke, für die freilich nicht gerade Maiwetter sein dürfte — diese ‚Einnahme von Berg-op-Zoom‘ und dieses ‚Buch einer Frau‘. Sieht man sie neben einander, so fällt auf, wie deutsch sich der Pariser und wie gallisch sich der Berliner gebärdet. Bei Schmidten kommt keiner auf den Gedanken, daß eine Ehe zerbrochen sein könnte, wenn sie gebrochen ist; bei Guitry wird es fast für unmöglich gehalten, daß eine Frau einem zweiten Mann angehört, bevor sie vom ersten geschieden ist. Je hebbelscher die Boulevardiers werden, desto unheimlicher wächst die Laszibität unsrer literarischen Bourgeoisie. In diesen Dingen scheint ein Austausch stattzufinden oder gar Gesetz zu sein, das man zu ergründen suchen müßte — vorausgesetzt, daß der Ernst des Parisers und der Libertinismus des Berliner echt wären, daß sie der künstlerischen Gesinnung entsprängen. Aber eben deshalb sind diese beiden Fälle ganz und gar kein Anlaß zu literaturethnologischen Parallelen: denn Guitry und Schmidt wollen nichts weiter als Zugstücke schreiben. Ich habe den Eindruck, daß es ihnen diesmal für Berlin mißlungen ist.

Warum? Beide Herren sind ja doch gewandte, gewitzte und auch witzige Bühnenschriftsteller, die selbst von der anspruchsvollsten Kritik, wofern sie grundsätzlich Reime fördert, immer wieder Vorschuß erhalten. Wir erwarten dafür eines Tages das gewisse Erfolgstück, das die Menge freuen und uns nicht verdrießen wird. Da mag sich nun Guitry beklagen, daß man ihn mit Haut und Haaren importiert hat — über Wien, wo er nicht ins Deutsche, sondern ins Eisleithanische übersetzt worden ist, an ein Theater, wo den Dramaturgen dieser Jargon Muttersprache, Mutterlaut und der Unterschied zwischen Paris und Berlin allenfalls aus ihren urkomischen völkerpsychologischen Untersuchungen für das Programmheft vertraut ist. Wärs anders, so hätten sie zunächst den ersten Akt weggehakt. Es ist der Akt, der die Ueberflüssigkeiten enthält, weil ihn die meisten Pariser versäumen. Hat es einen Sinn, uns dafür zu bestrafen, daß wir pünktlich auf den Plätzen sind? Jener qualvolle Akt wird darauf verwendet, rundherum Herrn Leo Jannaires Trottelhaftigkeit zu zeigen, von der wir durchdrungen sind, sobald Biensfeldt den strohblonden Kopf mit der kurzen

Stirn durch die Türe steckt. Die Frau dieses Idioten entdeckt erst, wie heftig sie sich von ihm wegsehnt, als ein anderer ihr stumm beweist und laut gesteht, daß sie für ihn die femme attendue, der Traum seines Lebens, die Einzige unter allen ist. Hätte Guitry überhaupt an ein deutsches Publikum gedacht, so hätte er hier den zweiten Fehler begangen. Denn dann mußte er sich für eins von zwei Stücken entscheiden: entweder für die zarte Komödie von den Ehen, die im Himmel geschlossen werden, von dem Mann, der nicht bloß das Glück hat, seiner gottgewollten Hälfte zu begegnen, sondern mehr: den Instinkt, sie zu erkennen, und die Energie, sie zu erobern; oder für die derbe Komödie der Irrungen, die sich ergeben, wenn dieser Mann Polizeikommissar ist und bald als solcher, bald als Liebhaber fungiert. Guitry fängt beide Stücke an; aber um sie auszuführen, gebrichts ihm für das erste an dichterischen Neigungen, für das zweite an Einfällen. Solche Schwänke dürfen nicht Wüsten mit Oasen sein: sie müssen aus Oasen bestehen.

Also ist Lothar Schmidt erst recht verloren. Bei ihm kann man sich nicht die Zeit damit vertreiben, daß man einem angetippten Thema nachsinnt. Er will lachen machen um jeden Preis, und erreicht, daß man angstvoll auf seine unwählerischen Anstrengungen starrt, aber lange nicht oft genug, daß man lacht. Es ist möglich und sogar empfehlenswert, Akte zu Szenen zu verdichten; aber es ist nicht zu ertragen, wenn Szenen zu Akten breitgewalzt werden. Wie einem Mann seine Frau Gertrud mit seinem Freunde verdächtig und wieder unverdächtig wird; wie diese Frau Gertrud mit jenem Freunde von ihrer Nebenbuhlerin und Freundin gerade da erwischt wird, wo das Pärchen zufällig einmal unschuldig ist; wie es sich aufklärt, daß diese Frau Gertrud ihre sechstausend Mark nicht mit ihrem Ehebruch, sondern mit einem Ehebuch verdient hat: das bildet samt belanglosem Drumherum jedesmal einen schwammigen Akt und weiter nichts. Oder was denn? Wirklich einen Ausdruck des Berlinertums? Weil ‚Crepance‘ und ‚Quatsch mit Sauce‘ gesagt wird? Das ist Tünche. Kraht sie weg, und es wird ein gemäßigtes Budapest zum Vorschein kommen, aber niemals Berlin. So ist nicht das Tempo und die Wesensfärbung dieser Stadt und ihrer Bewohner. So fettig schmunzeln Berliner nicht, so albern reden sie nicht, so fabelhaft unwahr-

scheinlich betragen sie sich nicht, und so lag empfinden sie nicht — oder doch nur eine Schicht, die Lothar Schmidt sich gar nicht vorgenommen hat, eine Schicht, wo die Männer ganz anders als Rolf Seidel heißen und die Frauen keine Bücher schreiben. ‚Nur ein Traum‘ lag auf dem Wege zu einer berliner Komödie. Dies ist ein Seitensprung ins Dreherische Gelände, wo die Tantiemen wachsen oder wuchsen. Lothar Schmidt ist zu begabt, um dergleichen nötig, und wiederum nicht ‚begabt‘ genug, um damit Glück zu haben.

In der Königgräzer wie in der Schumannstraße wird es demnach bald wieder Premieren geben. Aber hoffentlich hat man bei Reinhardt zum letzten Mal den Trugschluß gezogen, daß ein Erfolg sich wiederholt, wenn man dasselbe Stück von einem andern Autor spielt. Eben weil die ‚Einnahme von Berg-op-Zoom‘ sich allzu wenig von meinem ‚Freund Teddy‘ unterscheidet, wird Guitry es nicht annähernd auf hundertfünfzig Abende bringen. Für eine Serie müßte auch die Auf- führung schöner aussehen. Ein neuer Regisseur bewies, daß er noch feiner ist. In den Couloirs der Boulevardtheater bewegt man sich minder gezwungen, und Besucher, die den Schauspielerinnen ihre Karte in die Garderobe schicken, sind dort verführerischer angezogen. Guitry hat kaum gemeint, daß man ein Amüsierstück pomadig zerdehnen soll. Das tat die Regie; aber das taten nicht alle Darsteller. Das tat garnicht Frau Konstantin, auf die es am meisten ankam. Immer gleich reizvoll hielt sie stand, wankte und kapitulierte sie. Eine Salon- schauspielerin von Haltung, Schönheit, Geschmack und Talent: ein seltener Vogel auf berliner Bühnen. Diese Frau war wert, daß ihr ein Mann drei Wochen auf den Fersen blieb. Aber Waßmann war auch wert, daß sie ihn schließlich heiratete. Er hatte Freund Teddys Ton noch nicht aus der Kehle, weil es schwer sein muß, für einen Doppelgänger von Freund Teddy einen andern Ton zu finden, und weil es überdies falsch wäre. Es ist der herzliche und herzhafte Ton menschlicher Zuverlässigkeit. Dazu gibt der schnoddrige Lothar Schmidt keine einzige Gelegenheit; und schon das ist ein Zeichen, ein wie schlechter Schilderer des Berlinertums er hier ist. Er liefert Umrisse zu Figuren, die Schweinereien dulden oder begehen, und hatte bei Meinhard und Bernauer den Vorteil, daß besonders lebens- würdige Schauspieler diese Figuren menschenähnlich machten.

Korallenkettlin / von Alfred Volgar

Korallenkettlin' von Franz Dülberg. An der hohen literarischen Ambition dieses dreiaktigen Schauspiels ist nicht zu zweifeln. Es ist nicht einfach, es ist nicht gewöhnlich, es ist nicht leicht. Die Schicksalsfäden, die es spinnt, verknäueln sich zu labyrinthischen Windungen, ein böser Aufruhr von Gefühlen ist entfesselt und protestiert gegen himmlisches und irdisches Gesetz, alle Menschen des Spiels erscheinen nach kurzer Zeit dialektisch heiß gelaufen und drohen irgendwie zu explodieren. Das ganze Stück ist im Superlativ geschrieben. Und mit farbiger Tinte. In einer Sprache mittelalterlichen Stils. Knorrige Satz-Stümpfe wuchten, von lyrischem Schlinggewächs hitzig umrankt. Der Wanderer stolpert, ermüdet, und wird den Prächten des künstlichen Urwalds lebhaft abgeneigt.

Das Korallenkettlin mit ohne e ist ein Dirnen-Zeichen. Es ist aber auch ein Symbol der reinen, natürlichen, jungen, schönen, sozusagen: der heiligen Lust des Blutes; und zum Ende des Stückes verschwimmen auch dem Blick seiner sterbenden Heldin die Tropfen ihres hinströmenden Lebenssaftes und die Korallenfügelchen jenes Kettlins in eins. Diese Heldin — sie heißt Rätchen wie die unsterbliche Kleistsche Jungfrau, mit der sie das ekstatisch Ahnungsvolle gemein hat — entläuft drohendem Klosterzwang ins Freudenhaus, erdolcht dort ihren ersten Klienten, einen alten Rats Herrn, der unschöne Forderungen stellte, bringt solcherart sich ins Gefängnis, Vater, Mutter und ein noch ungeborenes Kind der Mutter ins Grab. (Die Zugabe des indirekt gemordeten, ungeborenen Kindes ist charakteristisch für die übertriebenen Neigungen des Dichters.) Im Gefängnis erregt Rätchen das Entzücken des Malers Jörg, und das Bild, das dieser von ihr malt, erregt wieder so lebhaft das Entzücken des Prinzen Aldewyn, daß der Prinz stürmisch nach der Dirne verlangt. Aldewyn kehrt eben von Siegen „über Frankreich“ (mit denen er sich nicht schlecht pagig macht) heim, und die Stadtväter haben begründetes Interesse, sein Wohlwollen zu gewinnen. Ratsversammlung, in der der prinzipliche Wunsch erörtert wird, wobei sich das Klägliche und Lächerliche des bürgerlichen Ethos grotesk enthüllt. Die Herren dringen in Rätchen, dem Prinzen den Gefallen zu tun, versprechen ihr Leben und Freiheit. Aber Rätchen will nicht. Sie, die die Liebe liebte, sieht nur mehr die häßliche Frage, die ihr die Geliebte bei der ersten Begegnung zeigte; und es schaudert sie. Sie ist „reif zur Nonne“, wie Meister Jörg sagt. Zudem stehen zwischen ihr und der Freude drohend die Schatten von Vater, Mutter

und selbstverständlich auch das übertriebene ungeborene Kind. Also sagt sie den Ratsherren nein. Und sagt auch dem Prinzen nein, als seine Jugend und Schönheit sie bestürmt, und sagt erst ja, als er ihr für den Weigerungsfall seine dauernde Witwerschaft androht. Es ist unverständlich, warum gerade diese Nuance auf Rätchen so starken Eindruck macht. Aber immerhin, sie will jetzt des Prinzen sein — unter einer Bedingung. Am neunten Tag nach der Hochzeit müsse der Prinz sie eigenhändig, vor allem Volk hinrichten. Aus dem Stegreif bestimmt Rätchen bis ins kleinste Farbandetail das genaue Festprogramm ihrer Hinrichtung. (Wie überhaupt ihre Visionen einen merkwürdigen Zug ins sachlich Präzise und Exakte haben.) Die Ehe mit dem Prinzen ist glücklich, Rätchen vergißt des Termins ihrer Hinrichtung und der Prinz vergißt Krieg und Politik, bis die Not des Staates (im Theater der Josefstadt gerechtermaßen verkörpert durch Herrn Bernhard Pankl) an seine Tür pocht. Da geht er denn schleunigst aufs Rathaus, die störrischen Stadtväter zur Raison zu bringen. Seine Abwesenheit benützt der zelotische Priester Williram, um Rätchen zur Seelenbraut zu werben. Williram ist ein ins Religiöse pervertierter glühender Erotiker. Seine Inbrunst ist gestockte Sinnlichkeit, und seine Sinnlichkeit taut in Glaubensekstasen. Dem Rätchen redet Williram dringend zu, ihrem Prinzen abzuschwören und sich doch hinrichten zu lassen. Er schwärmt von einer mystischen Seelenhochzeit, von höherer Schmerzenswollust, ist überhaupt dialektisch recht verwegen und bis zur Weißglut von einer Art asketischer Brunst überhitzt. Rätchen kann ihm nicht widerstehen. Vom Williramstrudel erfaßt und aus aller Sicherheit ihres Wollens und Fühlens geschleudert, flieht sie . . . in die alte Dirnengasse. Dort wird ihr, nach mancherlei komplizierten Vorgängen, von Maler Jörg das Herz durchstoßen. Gewissermaßen: der Künstler tötet das Schöne, ehe er es dem Häßlichen und Gemeinen überliefert. Williram fühlt sich betrogen. Der Prinz erscheint, ruft leidenschaftlich nach der Krone für das auslöschende Liebchen, die Bürger stehen stumm und begreifen nicht. Rätchen aber deliriert von ihrem Korallenkettlin und stirbt, das unschuldige Opfer eines rätselvollen Spiels himmlischer und irdischer Mächte; eines Spiels, dessen Sinn und Logik dunkel bleibt und dessen sprunghaften Verlauf unsre Neugierde, nicht einen Augenblick aber unsre menschliche Teilnahme zu wecken weiß.

Im Buch erscheint Dülbergs Drama wesentlich anders als, von der Zensur geknickt, auf dem Theater. Erfreulich ist auch die Lektüre der un verstümmelten Dichtung nicht. Ihr

bald dumpfer, bald gellender Ton läßt sich nur selten als Musik empfinden, die Marotte ihrer Helden, gerade in den kritischsten Augenblicken blumig zu werden und malerisch-oratorisch zu schwelgen, wirkt quälend, und die frostige Ekstase, von der das ganze Werk dauernd geschüttelt wird, gibt keinerlei Wärme ans Herz des Zuschauers ab. Die Dichtung ist überstopft mit Motiven, leidet sozusagen an Unreinheit der Thematik, langt nach zwanzig Problemen zugleich und formt kein einziges plastisch aus. Sie mischt die Strenge erdgebundener psychologischer Entwicklung mit dem zauberisch-schwerlosen Flug des Märchens, woraus eine Zick-Zack-Bewegung sich ergibt, deren schwankendes Hin und Wider den Zuschauer wirblig macht. Auch kann alle Schönheit und Poesie der Sprache den Anblick eines Schauspiels nicht aesthetisch reizvoll machen, dessen dramatisches Skelett von lyrischer Knochenweichung allerorten zermürbt ist. Bleibt die Rühtheit des Vorwurfs, die literarisch lautere Haltung des Stücks, Glanz und Tiefe manches dichterischen Wortes und die starke Bildhaftigkeit einzelner Szenen zu rühmen.

Das wiener Theater in der Josefstadt hat naturgemäß nicht die Kraft und nicht die Kräfte, ein anspruchsvolles, so viel Wucht, Pathos und romantische Grazie erforderndes Drama darzustellen, und mußte sich begnügen, großen Stil zu markieren. Immerhin gelang es dem Regisseur Jarno, sein Ensemble an den Schluchten der Lächerlichkeit vorbeizuführen. Es wehte nur dann und wann kühl aus ihnen herüber in das hitzige Spiel. Für die Hauptrollen waren Gäste bemüht worden. Herr August Weigert, als temperamentvoller Schauspieler hier wohlbekannt, und Fräulein Helene Ritscher. Sie hatte einen schönen, feinen Ton für das unwissend Ahnungsvolle, das mädchenhaft Scheue der Figur und spielte ganz besonders die objektlose, die absolute Verliebtheit des Rätchens im ersten Akt sehr delikate und innig. Das Tremolo ihrer schmerzlichen Ergriffenheit verrät Neigungen zur Monotonie. Dieses Dauer-Vibriren in einer gequält hohen Stimmlage läßt sich ganz leicht als Raunzen mißverstehen. In groß-tragische Dimensionen sich hineinzurecken, fällt der ausgezeichneten nervösen Begabung des Fräulein Ritscher überhaupt schwer. Und auch um ihre purpurnsten königlichen Augenblicke liegt unvertilgbar ein aschgrauer Schimmer von Demut. Von sozialer Demut. Fräulein Ritscher muß Erniedrigte und Beleidigte spielen. Das ist ihr Fach. Erhöhte und Verklärte geraten ihrer Kunst dürftig. Arme Frauen — da ist ihr Reichtum; kleine Wesen — da ist ihre Größe; Duldende, Dienende — da ist ihre Herrschaft.

Der deutsche ‚Don Giovanni‘

Der Deutsche Bühnenverein hat einen hohen Preis ausgesetzt für die beste Neuübersetzung des Texts zu Mozarts ‚Don Juan‘. Die Einsendungen haben anonym zu erfolgen. So kann sich der bekannte deutsche Schriftsteller nicht nennen, der seiner Arbeit die nachstehenden Betrachtungen als Vorwort beigegeben hat.

„Das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutschen einmal anfangen, deutsch zu singen.“

Mozart an den Geheimrat Klein

I.

Die weitaus meisten Verdeutschungen des ‚Don Giovanni‘ sind brav, fleißig und ehrbar, sind breit und behäbig und garnicht liebenswürdig und vertreiben rasch und nachdrücklich alles tändelnde Kokoko-Geträume, zu dem Mozarts Melodien locken.

Wahrhaftig, es ist seltsam genug, daß der Text des ‚Don Giovanni‘, der doch, oberflächlich beesehen, so einfach aussieht, sich durchaus nicht in ein deutsches Gewand bequem zu wollen scheint. Ein rundes Hundert von Uebersetzern hat sich im neunzehnten Jahrhundert an das Werk gemacht; aber keinem wollte es gelingen, trotzdem viele unverdrossene, korrekte Arbeit geleistet ward. Und so ist der Preis von zehntausend Mark, den jetzt der Deutsche Bühnenverein für eine neue Verdeutschung ausgesetzt hat, keineswegs zu hoch.

Wo liegt nun eigentlich das Problem? Worin haben es bisher die Uebersetzer versehen?

Die meisten Uebersetzer haben bei der Verdeutschung vor allem gesangstechnische Rücksichten walten lassen. Gesangstechnisch ist denn auch an den bekanntern Uebersetzungen der letzten Zeit nichts auszusagen. Um so mehr aber vom literarisch-ästhetischen Standpunkt aus, um so mehr, wenn man sie als Teil eines — wagen wir das mißbrauchte Wort — Gesamtkunstwerks kritisch wertet.

Die meisten Uebersetzer betrachten das Werk aus rein musikalischen Gesichtspunkten. Mit den notdürftigsten Kenntnissen des Italienischen, die ihnen nicht einmal das Verständnis des reinen Wortsinns gestattete, machten sie sich ans Werk. Als ob die Liebe zur Musik mangelnde philologische Kenntnisse ersetzte! Als ob die Fähigkeit, den Taktstock zu führen, irgendwelches Verständnis für den venetianischen Dialekt des achtzehnten Jahrhunderts gewährließe könnte! Charakteristisch in dieser Hinsicht ist ein Satz, der sich in E. Th. A. Hoffmanns Novelle ‚Don Juan‘ findet. „Ich will darlegen,“ heißt es da, „wie mir in

der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, der ‚Don Juan‘ erscheint.“ Die Darlegung ist denn auch so ausgefallen, daß sie dem klaren Sinn des Textes strikt zuwiderläuft. Es ist mit der bloßen Betrachtung der Musik nichts getan; man kann bei einer Wertung, die einigermaßen ersprießlich sein soll, allenfalls den Text gesondert von der Musik, aber nie die Musik gesondert vom Text betrachten.

Und darin haben es die meisten Uebersetzer versehen. Sie glaubten mit einem bißchen Italienisch, mit der Lektüre der bei aller Philistrität ausgezeichneten Mozart-Biographie Otto Jahns und mit sehr viel musikalischem Verständnis auskommen zu können. Es geht aber nicht so einfach, es geht nicht ohne philologisch-kritische Zergliederung des Textes. Man übersetzt ja schließlich nicht Mozart, sondern Da Ponte.

Eine philologisch-kritische Wertung des Librettos ergibt denn auch zwei von allen Uebersetzern seit mehr als einem halben Jahrhundert übersehene Prinzipien, die mir für die Verdeutschung des ‚Don Giovanni‘ von großem Belang erscheinen.

II.

Da Pontes Libretti für Mozart sind flüchtige Gelegenheitsarbeiten. Es kann keine Rede davon sein — wie der eitle Dichter in den ‚Memorie‘ lange nach Mozarts Tode prätendiert — daß er besonderes Verständnis für Mozart gezeigt oder sich irgendwie bemüht habe, seine Texte auf des Meisters Eigenart zuzuschneiden. Bertati-Gazzanigas ‚Steinerner Gast‘ hatte ungeheuern Erfolg gehabt und überall tiefen Eindruck gemacht. Da Ponte hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als das erfolgreiche Werk nachzuahmen. Er prahlt zwar: in der Erkenntnis, daß dem Genius Mozarts nur ein vieldeutiger, mächtiger, erhabener Stoff angemessen sei, habe er dem Komponisten den ‚Don Giovanni‘ vorgeschlagen, und er entblödet sich nicht, weidlich auf Bertati zu schimpfen, der doch der eigentliche Schöpfer des ‚Don Giovanni‘ ist. Aber in Wirklichkeit hat er nichts anderes getan, als Bertatis Oper bearbeitet, erweitert, verwässert.

Dieser ‚Steinerne Gast‘ ist ein graziöses Spiel, leicht und elegant. Ein artiges Vorspiel auf dem Theater charakterisiert es als etwas Neuartiges, als ein Capriccio, das bunt und launig sein will, ohne viel Prätentionen. Nun war Da Ponte gewiß vermöge seiner gewandten Diktion der Mann, ein solches Capriccio noch leichter und beschwingter zu machen. Aber er besaß nicht Fleiß genug für die Filigranarbeit, die ein solches Werk erheischt, und er begnügte sich mit flüchtigem

Glückwerk: und doch war das Spielerische, Grazie, das er schaffen wollte, nur durch Zucht und Arbeit zu erzielen. Scheint es nicht, als ob Mozarts Melodien nur so hingeträllert, als ob sie dem Meister nur so aus der Luft zugeflogen seien? Und doch äußerte Mozart zu dem Orchesterdirektor von Prag, als dieser ihm dergleichen sagte: „Man irrt sich, wenn man glaubt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Komposition verwandt wie ich, und es gibt nicht leicht einen berühmten Meister, den ich nicht fleißig studiert habe.“

Technik genug hätte Da Ponte schließlich gehabt, aber er hatte nicht Zucht genug, die Idee des Capriccios durchzuhalten. Er erweiterte die Episoden der Elvira und des Masetto; aber statt den Kontrast dieser Episoden mit der Haupthandlung von innen her zu gestalten, sie dem Gesamtwerk so organisch einzufügen, begnügte er sich damit, sie ganz äußerlich anzuflickern. Dadurch verwirrte er die klare, harmonische Folge der Geschehnisse und zerstörte den sichern, zielstrebigsten Bau der Handlung. Der Plan der Bearbeitung ist glücklich und fruchtbar und fand Mozarts Billigung; die Ausführung indeß ist brüchig und oberflächlich. Wie stilunsicher Da Ponte war, beweist ein Passus der ‚Memorie‘ über den ‚Don Giovanni‘. Dort heißt es, die Schlußzene, das fröhliche Wiederauftreten aller Personen nach Don Giovannis Höllenfahrt, sei nur eine Konzession an den traditionellen Publikumsgeschmack. In Wahrheit krönt und rundet diese Szene die ganze Komödie und ist als lichter Abschluß nach des Helden Untergang so notwendig wie etwa der heitere Schlußakt des ‚Raufmanns von Venedig‘ nach Shylocks Untergang; es ist eine der Geschmacklosigkeiten Da Pontes, dies wesentliche Stilelement der opera buffa als äußerliche Zutat zu bezeichnen.

Auch die psychologische Motivierung, worin dieser Librettist sonst eine gewisse äußerliche Routine hat, ist im ‚Don Giovanni‘ sehr flüchtig und inkonsequent. Bei Bertati sind die Personen des Dramas Theaterfiguren, die keinen Anspruch auf äußere Glaubhaftigkeit machen, die aus Licht und Lust und Laune gewebt sind und kapriziös sich über alle Realität hinwegsetzen. Sein nüchterner Nachahmer hält eine solche Psychologie für zu primitiv und möchte die Menschen durch banal-naturalistische Motivierungen wirklicher machen. Er ist aber zu lässig, sein Beginnen konsequent durchzuführen, und so wirken seine bisweilen eingestreuten trivialen Naturalismen im Gegensatz zu der phantastischen Handlung doppelt hilflos. Wenn etwa Don Ottavio fortwährend beteuert, er wolle all sein Blut hingeben, Donna

Anna zu rächen und Don Giovanni zu strafen, und sich schließlich damit begnügt, den Schutzmann zu rufen; wenn der gleiche edle Ritter meint, so was wie den Mord des Komthurs, das tue kein Herr von Adel, aber dann aus einem harmlosen Faschingsulk schließt, Don Giovanni sei gleichwohl der Mörder; wenn Donna Anna unentwegt schwört, sie liebe den Don Ottavio unaussprechlich, aber ihm dann sagt, wegen der Leute müsse er doch noch warten, bis das Trauerjahr vorbei sei: so kann das wahrhaftig kaum mehr ernsthaft wirken. Auch in anderer Hinsicht entbehrt die Bearbeitung jeglicher Konsequenz. Auf der einen Seite zeigt sich Da Ponte durchaus als Kind seiner galanten und leichtlebigen Zeit, die des Don Giovanni Streiche ohne weiteres versteht und vergibt; auf der andern Seite möchte er ja nirgends Anstoß erregen und kokettiert mit philiströser Ehrbarkeit, die den bösen Verführer ohne weiteres verdammt. Und wie seine biedere Hausmannsmoral zu seiner Frivolität, so steht auch seine kleinbürgerliche Bewunderung der leichtlebigen großen Welt zu seinem kritischen Haß gegen junckerliche Ueberheblichkeit in possierlichem Kontrast. Im Grunde ist er eitel Bewunderung für die mondäne Weltauffassung und die grandseigneurialen Manieren Don Giovannis; das läßt seine Gestaltung deutlich verspüren. Er müht sich, in dem korrekten, steifleinernen Don Ottavio einen Spiegel chevaleresker Tugenden zu zeichnen; das Ziel seiner Träume ist die elegante und geistreiche Verruchtheit des Don Giovanni; und seine ganze Liebe gehört dem Leporello, in dem er unbewußt ein Abbild seiner selbst gegeben. Wie Leporello zu seinem Herrn, so verhält sich Da Ponte zu Mozart. Das herrenhafte Genießertum Don Giovannis wird bei Leporello platte Völlerei; der mutige Truß des Herrn wird beim Knecht zu flegelnder Frechheit; die graziöse Libertinage, des einen wird beim andern zu breiter, behaglich derber Zota.

Bleibt Da Pontes Diktion: die Nuancierung in der Sprache der einzelnen Personen; der flüssig plätschernde Dialog, der alle schroffen Uebergänge so flug wie alle Weitläufigkeiten vermeidet; der tändelnde, über Abgründe und Untiefen mit der gleichen Sicherheit gleitende Konversationsston; die präzisen Verslein und die zierlichen, kokett kosenenden Kokoko-Reime, in deren Schmiedung es dem Italiener unter den deutschen Zeitgenossen höchstens Wieland gleichtat.

Alles in allem erscheint Da Pontes Text gleichwohl als ein flüchtiges, oberflächliches Machwerk und an sich keineswegs prädestiniert, die Jahrhunderte zu überdauern. Trotzdem halte ich die Versuche der deutschen Uebersetzer, den Text durch Milde- rung seiner Trivialitäten zu verbessern, für fehl am Ort. Denn

einmal sitzt das Uebel in der Wurzel, und psychologische Vertiefungen, literarische Abschwächungen bedeuten keine Niveauhebung, sondern belichten nur umso heller die Kluft zwischen dem, was das Werk will, und dem, was es ist. Und dann hat Mozart doch eben schließlich diesen Text vertont, und es ist billig, daß wir bei unsern Uebersetzungen die Stellen unverändert wahren, die Mozart bei seinen Verbesserungen hat stehen lassen. Ja, vielleicht kam gerade der Mangel an tiefen, bedeutenden Gesichtspunkten, die lüdenhaft launische Psychologie, das kindische und doch so preziose Gehabe — ja, vielleicht kam just diese ganze ‚poetische‘ Wertlosigkeit des Textes den Absichten Mozarts entgegen.

Und hier wären wir beim ersten jener Prinzipien angelangt, deren Nichtachtung meiner Meinung nach den Wert der gangbaren Uebersetzungen von heute so sehr beeinträchtigt.

(Fortsetzung folgt)

Das Spielwerk und die Prinzessin / von Paul Stefan

Franz Schreker, ein Wiener, obschon in Monaco geboren, verließ, es ist kaum länger als zehn Jahre her, das Konservatorium mit einem Kompositionspreis. Trotzdem ist was aus ihm geworden. Zwar haben einige symphonische Jugendwerke dem erworbenen akademischen Ruhm nichts hinzugefügt. Dann aber kam er mit den besten Künstlern Wiens zusammen, begann, wie sie Europäer zu werden, und dankte seinen Anregern von nah und fern, indem er als Leiter einer neuen Chorvereinigung, des Philharmonischen Chores, Neues brachte, wenn es auch mißliebig, schwierig und kostspielig war. So schuldet man ihm noch zuletzt die Gurrelieder von Schoenberg, ein künstlerisches und materielles Wagnis, das die Vorbereitungen eines halben Jahres aufzehrte, aber dafür auf Schönste lohnte. Und obwohl Schreker so verdächtig werden mußte, hat er dennoch den Ring, der vor Gott und Menschen angenehm macht. Er ist Lehrer an der Akademie für Musik, seit kurzem Professor, und sein erstes Bühnenwerk wurde schon vor drei Jahren und sogar in der wiener Hofoper angenommen.

Angenommen — das bedeutet bei den wiener Hoftheatern noch lange nicht: aufgeführt. Gregor zögerte, den ‚Fernen Klang‘ zu geben und ließ das Stadttheater von Frankfurt vorangehen. Ein halbes Jahr später ist dann bei uns die zweite

Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“ lebendig geworden. Freunde und Gegner gerieten hart an einander. Schreker, sonst vermöhnt, hatte eine schlechte Presse. Lag das am Werk? Oder doch nur am Werk?

Ich habe es zweimal gehört: in der ersten stürmischen und in der zweiten ruhigen Aufführung. Und darf darum sagen, daß dem Werk Unrecht geschehen ist. Es ist nicht meisterlich; es wird ihm auch schwer zu helfen sein, denn die Fehler liegen zu tief in seinem Wesen. Aber das harte Urteil nach der Premiere hat es nicht verdient.

Die Handlung ist unklar; ein dramatisches Märchen, dem die Logik, aber auch die Genialität des Geheimnisses fehlt. Da wurde dem Dichter Schreker bedeutet, eine Erklärung zu versuchen. Vorwort im Textbuch (Universal-Edition, wie der Klavierauszug). Man sollte Weisungen und Verfügungen eines Künstlers über sein Werk nicht wörtlich nehmen. (Was besonders für Wagner gilt.) Bei Schreker hielten sich die meisten an das Vorwort und folgten ihm in dem Bemühen, den tiefen Sinn des Vorworts auszuschöpfen. Schon diese Selbstdeutung (geschweige denn die andern Deutungen) legte aus und legte unter. Und die Verwirrung steigerte sich nur. Nun, zwei Seiten vor dem Text sind rasch überschlagen.

Nacht. Viere zimmern eine Bahre. Darauf wird der Sohn des „Meisters“ gelegt werden, der in der nahen Hütte, abseits der Stadt, als Zauberer einsam haust. Er hat das Spielwerk verfertigt, das den fernen Klang den Menschen nahebringen sollte, um ihre Sehnsucht ins Unendliche zu stillen. Doch ist ihm nicht gelungen. Des Meisters Gehilfe Wolf, ein irdischer Geselle, hat hereingepfuscht, hat zuletzt des Meisters Weib angelockt und ist mit ihr entflohen. Die Prinzessin von der Burg auf dem hohen Berge — Weib, also Engel und Teufelin — hat, aufgestachelt von dem Klang, ihrer Sehnsucht ein gleich naheß Ziel gefunden: der Sohn des Meisters ist ihren Verführungen erlegen. Die Sehnsucht ward zur Sünde. So hatten sich Weib, Sohn und Gehilfe selbst verbannt. Das sind sieben Jahre her. Nun ist der Sohn des Meisters sterbend heimgekehrt; er liegt irgendwo auf der Landstraße. Auch Viese, das Weib, und Wolf, der Gehilfe, sind wieder da; dieser halb und halb bereuend. Und schließlich kommt noch ein Wanderbursch, hört von der nun ganz und gar ver-rückten Prinzessin und beschließt, sie zu retten. Er bläst auf seiner Flöte; das Spielwerk, das sieben Jahre schwieg, tönt wiederum mit, der Meister ruft den müden Wanderer in seine Hütte. Doch indessen hat die Prinzessin den Wolf erpäht, hat ihm ihre Liebe versprochen,

wenn er nachts die Hütte und das Spielwerk verbrennt, dieses graufige Spielwerk, das ihr jetzt der geheimnisvolle Quell, das Zeichen ihrer und ihres Volkes Leiden ist.

Zweiter und letzter Akt. Die Prinzessin hat den toten Sohn des Meisters gesehen, ist in tiefer Verzweiflung und fällt in Ohnmacht. Der Bursch tritt aus der Hütte und labt sie, ohne sie zu erkennen. Erwachende Liebe der beiden. Die zweite Nacht ist da; ein Fest beginnt. Aber zuvor ist die Leiche vor das Haus des Meisters getragen worden, die Glocken klingen schaurig, das Spielwerk tönt zum Gruß. Von der Burg bewegt sich mit Lichtern ein festlicher Zug herab. Er wird von trunkenem Volke aus der Stadt gestört, das die Mutter des Toten, des Meisters Weib, gegen die Prinzessin gehezt hat. Das Flötenspiel des Wanderburschen besänftigt die Menge, reißt sie mit, die Leute wiegen sich im Tanz, das Spielwerk klingt abermals, und die gerettete Prinzessin und der Bursch ziehen ins aufleuchtende Schloß . . . Wütend sieht es Wolf; auch er hat wüsten Pöbel aufgewiegelt, und der entzündet ein andres Feuer; die Hütte des Meisters samt dem Spielwerk geht in Flammen auf. Der Tote drinnen aber streicht als Gespenst die Fiedel.

Ich weiß nicht, ob ich die Handlung richtig entwirrt habe. Sie hat soviel Beiwerk, soviel Andeutungen, Umschreibungen und Dunkelheiten, daß der eine dies, der andre andres herauszulesen glaubte. Schreker selbst fand in seinem Vorwort symbolische Beziehungen. An solchen sind seine Vorbilder, der Hauptmann der ‚Pippa‘, oft genug auch Maeterlinck, gescheitert. Umso mehr diese Fabel, weil ihr eben die ganz große Kraft gebriecht, Deuter und Deutungen zu bezwingen. Sie erliegt ihnen vielmehr. Auch drängt sich einem die Empfindung auf, daß hier etwas Gesuchtes gefunden ist, und daß Schreker, ein Dichter vel quasi, wie manche Szene verrät, eben da er suchte, auf seine Um- und Irrwege kam.

Aber diese Dichtung ist für Musik erdacht. Und die Musik ist das Eigentlichste und Beste in dieser Oper, abermals ein deutliches Zeugnis für den Komponisten Schreker, der den Dichter sicher um Haupteslänge überragt. Auch der Komponist hat Vorbilder — wer hätte sie in jungen Jahren nicht! Wagner und die Franzosen von Charpentier bis Debussy haben es ihm besonders angetan. Doch geht er als Harmoniker (hier wesentlich noch mit alterierten Akkorden wirkend, ohne die Süßigkeit Debussys oder die Herbheit der Neuerungen Schoenbergs anzustreben) wie auch in der Instrumentation seine be-

sondere Bahn. Auf seine sangbare, wenngleich schwer sangbare Melodie sei mit Bedeutung hingewiesen. Sein Orchester verwendet große Mittel. Die Celesta steht nicht allein im Orchester, sondern auch hinter der Bühne, wo Schreker überhaupt an fünfzig Musiker beschäftigt. Dieser verdoppelten Celesta, den Harfen und Holzbläsern entlockt Schreker seine schönsten Geheimnisse; sie helfen wahrhaft den fernen Klang der Sehnsucht verkörpern. Nur hat es mich gewundert, warum bei solcher Meisterschaft gerade das Spielwerk nur wie eine Spieldose klingt, während sein Brausen am Schluß des Werkes in dem Lärm auf und hinter der Szene verloren geht. Aber im Ganzen ist es Musik, die bei wiederholtem Hören gewinnt; ihr Ernst, ihre Redlichkeit, das Können, das ihr innewohnt, sind herzlich zu begrüßen, und wenn nicht dem ‚Spielwerk‘, so doch seinem Meister ist eine Zukunft wohl verbürgt.

Schrekers erste Oper ‚Der ferne Klang‘ hat mir freilich als Dichtung wie als Oper mehr geboten. Ich habe sie in Leipzig hören müssen, und der Direktor Gregor hat Schreker einen schlechten Dienst getan, als er auf die erste zugunsten der zweiten Oper verzichtete. Daß diese erste ein unbestrittener und starker Publikumserfolg geworden wäre, ist dem Praktiker Gregor entgangen. Aber auch der Regisseur Gregor hat dem ‚Spielwerk‘ nicht genügt. Es war übrigens die erste Inszenierung, die er hier neu versucht hat, ohne seine berliner und elberfelder Vorstellungen zu übertragen. Der erste, szenisch und musikalisch gleichförmige Akt, der, wenn schon nicht dramaturgische, so doch szenische Nachhilfe vertragen hätte, geriet leblos, und die Regie, die nichts nahm, hatte nichts zu geben. Ihre ganze Arbeit hatte sich des Getümmels am Schluß der Oper bemächtigt. Hier galt kein Spaß. Eine eigens gebaute Dampfsirene brüllte hinter der Bühne, eine gigantische Charfreitagratsche vergrößerte den Lärm. Das schöne Bühnenbild der Oper, von Koller für den Komponisten entworfen (nach langer Zeit der Oede wieder einmal ein malerischer Eindruck im Hofoperntheater), hätte die Regie gezwungen, das Getümmel im Vordergrund auf engem Raum zu größter Wirkung zu bringen. Aber gerade das verstand Gregor nicht. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf das Getöse der Hinterbühne und, durch die vielen Fackelträger, auf den Schloßfelsen zur Seite ab, wo sich das höchst unwichtige, dafür aber im Verhältnis zu den empörten Städten allzu zahlreiche Gefolge der Prinzessin zu einem lebenden Bilde stellte. Die Prinzessin selber stand im Licht; aber ihre Gegenspielerin, des Meisters Weib, das ihr Vorwürfe ins Gesicht schleudert und die Menge aufwiegelt,

blieb mitten unter diesem Volk unbeleuchtet und im Getöse unverstanden. Niemand wußte, was in der chaotischen Finsternis vorging. Das Häuschen des Meisters soll durchscheinend werden, man soll den Toten darin geigen sehen, und dieser Anblick soll die gewaltige Erregung der Massen auf ihren Höhepunkt bringen, soll es Wolf erleichtern, die Wut des Volkes so sehr anzufachen, daß es das Häuschen mit dem Spielwerk anzündet. Aber das Häuschen leuchtete nicht von dem inneren Zauberslicht, sondern erst, als es angezündet war, vom Glanz der Flammen, und dann sah man nicht etwa das Gespenst des Toten im Vordergrund, sondern das Spielwerk, dessen Pfeifen neun Meter hoch waren. Ein wunderbarer Einfall, nicht wahr, dieses doch sicher symbolische Spielwerk in seiner Nüchternheit wie ein großes Orchestrion dem Spott des ernüchterten Zuschauers preiszugeben! Aber so mußte es kommen. Die Kinnregie begeisterte sich an ihren Längenmaßen, an der Tiefe der Bühne, an der tobenden und hupenden, brüllenden und hin- und hergeschleuderten Volksmenge. Daß dabei an diesem entscheidenden Punkt Dichtung, Musik, Schluß und selbst Wirkung zugrunde gingen, konnte sie nicht anfechten. War es nicht ein „prächtiges“, ein bis ins Kleinste „bewegtes“ Bild? Das gab den Ausschlag. Die Oper hatte es zu büßen. Hans Gregor aber ist der berühmte Regisseur.

Bei der ersten Aufführung folgte diesem Schluß ein tobendes Für und Wider. Ich habe es in allen Räumen beobachtet und darf beruhigt sagen, daß es weit mehr der Direktion Gregor als etwa dem Werk galt. Ein paar Tage nach dem Skandal bei den ‚Hugenotten‘ wäre jede andre Neuheit genau so empfangen worden, und dem ‚Spielwerk‘ hätte dieses Geschick erspart werden können, wenn man die Premiere ein wenig aufgeschoben hätte. Schon die zweite Aufführung fand einmütigen Beifall. Schreier hat ihn verdient, trotzdem er schon Besseres gegeben hat und sicher noch geben wird. Auch der Dirigent Reichenberger und die Sänger (Herika—Prinzessin, Miller—Wanderbursch, Hofbauer—Wolf, Weidemann—Meisier) verdienten ihr gerütteltes Maß. Sollte es aber die Direktion nicht selber gewußt haben, so hätte es ihr doch schon vorher jeder andre sagen können, daß Marie Gutheil als Prinzessin und Schmiedes als Wanderbursch der Oper noch ganz anders, vielleicht entscheidend, geholfen hätten. Der große Unbekannte freilich achtet nur darauf, wer die größere ‚Stimme‘ hat. Und da die Herrschaften alles besser wissen, lasse man sie doch mit dem Kopf gegen die Wand rennen. Die Wand wird es aushalten.

Anekdoten / von Nicolas Chamfort

Ein Mädchen sagte im Beichtstuhl: „Ich klage mich an, einen jungen Mann geschächt zu haben.“ „Geschächt? Wieviel Mal?“ fragte der Beichtvater.

*

Die Gabrielli, eine berühmte Sängerin, verlangte dafür, daß sie zwei Monate in Petersburg singen sollte, von der Kaiserin fünftausend Dukaten. „Soviel gebe ich keinem meiner Marschälle“, sagte die Kaiserin. „Dann brauchen Eure Majestät ja nur einen Ihrer Marschälle singen zu lassen.“ Die Kaiserin bezahlte die fünftausend Dukaten.

*

Bei einer Sitzung unterhielten sich mehrere Räte etwas sehr laut. Herr von Harlan, der erste Vorsitzende, sagte: „Wenn die Herren, die miteinander plaudern, nicht mehr Lärm machen wollten, als die Herren, die schlafen, so wäre das den Herren, die zuhören, sehr angenehm.“

*

Der Prinz von Charolais überraschte Herrn von Brissac bei seiner Maitresse und sagte zu ihm: „Gehen Sie!“ Herr von Brissac antwortete ihm: „Monseigneur, unsere Väter hätten gesagt: „Gehen wir!“

*

In einer Gesellschaft beriet man sich über die Mittel, einen schlechten Minister entfernen zu können, der sich vieler Schandtaten schuldig gemacht hatte. Einer seiner größten Feinde sagte schließlich: „Könnte man es nicht fertig bringen, ihn eine vernünftige, eine ehrenvolle Handlung begehen zu lassen, damit er davongejagt würde?“

*

Jor hatte riesige Summen bei verschiedenen Juden geliehen, die er mit der Erbschaft eines seiner Onkel bezahlen wollte. Allein der Onkel verheiratete sich und bekam einen Sohn. Bei der Geburt des Kindes erklärte Jor: „Dieser Knabe ist der Messias; er kommt auf die Welt, um die Juden zu verderben.“

*

Man veranstaltete mit den Reliquien der heiligen Genoveva eine Prozession, um sie um schönes Wetter zu bitten. Kaum hatte sich der Zug in Bewegung gesetzt, als es zu regnen begann. Schlagfertig erklärte der Bischof von Castres: „Die Heilige irrt sich; sie meint, wir bitten um Regen.“

*

Die Marquise von Saint-Pierre war in einer Gesellschaft, in der man behauptete, Herr von Richelieu habe viele Frauen besessen, ohne jemals eine geliebt zu haben. „Ohne geliebt zu haben, das ist rasch gesagt“, rief sie aus, „aber ich kenne eine Frau, derentwegen er einen Weg von dreihundert Meilen gemacht hat.“ Bis dahin hatte sie in der dritten Person gesprochen, aber jetzt fuhr sie, von ihrer Erzählung hingerissen, fort: „Als er da ist, trägt er sie mit unglaublichem Angestüm auf das Bett, und wir blieben drei Tage darin liegen!“

Aus einer Sammlung: ‚Sehr amüsante Anekdoten‘, die als neuntes der kleinen Saturnbücher im heidelberger Saturn-Verlag Hermann Meister erscheint.

Epilog / von Panurg

Bersammelt steht das Künstlervolk.
Du trittst bedeutend in die Mitte,
die Hand, die grad' die Milchkuh molkt,
nachlässig so im Gradtauschnitte
und spricht: „Hm, nun, die Kunst und so,
die wir ja alle glühend lieben,
gedeiht bei uns wie nirgendwo
(laut dem Programm, das ich geschrieben).“

Nur mache man in wahrer Kunst.
Gewürdigt wird von mir ein jeder,
der mir nicht das Geschäft verhunzt.
(Der Führer floß aus meiner Feder.)

Die Götzen hab' ich nie geehrt.
Dem Besten weihte ich die Spalten.
Kein Aufschlag hier! (Darüber werd'
ich nächstens einen Vortrag halten.)

Stets objektiv! Das ist mein Spruch.
Ich bin und bleibe fürs Honette
und meide jeden Stank's Geruch.
(Kennt ihr schon meine Operette?)

Dies, meine Herrn, ist mein Prinzip.
Und wenn ich mal in einem Falle
auch 'ne Verlagsreklame schrieb —
die andern sind mir grad so lieb!
Nur immer her! Ich schreib' für alle!

Antworten

Paul K—n, Dortmund. Eine Auswahl von Courtelines Stücken ist bei Georg Müller in München erschienen. Gewiß wird er zu wenig gespielt. Friedell hat neulich allerlei in seiner berliner Vorlesung vorgetragen. Und wenn Sie diese kleinen Szenen lesen, vergessen Sie Courteline und Friedell und sehen nur noch den Einzigen, den Rührendsten, den Dicken, den Boubouroche: Victor Arnold.

Hans Mst. Aber wo kämen wir hin, wenn wir jetzt auch das Publikum kritisieren wollten! Es ist schon auf der Bühne genug zu tun. Daß das Parkett in jeder Vorstellung Blüten von sich gibt, ist bekannt. Schauplatz: Deutsches Theater. Der lebende Leichnam. Zwei umfangreiche Damen des Mittelstandes. Pause zwischen dem vierten und fünften Akt. Alles ist ergriffen, und ein andächtiges Murmeln durchläuft die Reihen. Die Dickere zur Dicksten: „Siehste, wär'n wer man lieber nach Puppchen jejangen!“ Aber wir nehmen künftighin nur noch sehr seltene Pflanzen.

B. M—n, Wien. Fürs Burgtheater ist es vorteilhaft. Denn nun, da es beide hat: Maria Mayer und Maria Mayen — nun wird es dem Publikum oft genug ein n für ein r vormachen können.

B. J. Sie glauben, ein knabenhaft und kümmerlich ausschauender Mime, den eigens verteilte Entschuldigungszettel Reschke nennen, sollte von der männlichen und gepflegten Erscheinung des wohlbekannten Eduard von Winterstein, der an jenem Vortragsabend verhindert war, doch wohl zu unterscheiden sein. Das glauben Sie. Sie glauben am Ende auch, daß der arme Mosse es sich leisten könne, erwachsene und kunstkundige Personen als Kritiker einer Hebbel-Feier abzukommandieren. Nein, Beste, so viel wirft das Inseratengeschäft nicht ab. Da muß man es schon in Kauf nehmen, wenn ein Schauspieler, der seit fast zwanzig Jahren in Berlin die schönsten künstlerischen Erfolge hat, für die Leistung eines dunkeln Anfängers verantwortlich gemacht wird.

Hans Fr., Berlin. Ja. Hülsen hat am zweiten Osterfeiertag, wie ein paar Zeitungen schreiben, eine Hofopernsängerin aus einem Arbeiterkonzert telephonisch weggeholt, nachdem er einer andern den Urlaub zu diesem Zweck verweigert hatte. Daß der Mann als Arbeitgeber unmöglich ist, haben die bewiesen, die es sich leisten konnten, ihn stehen zu lassen und wegzugehen. Es ist immer dasselbe: in seinem Fach unfähig, ein prächtiger Zeremonienmeister, reißt er den Mund auf, wo er wirtschaftlich das Uebergewicht hat. Leute, die aus seinem Bureau kein Gehalt beziehen, haben immer über ihn gelacht. Und die Engagierten (hinter seinem Rücken) auch.

Rundschau

Der Hervorruf

Der Verkehr zwischen Publikum und Bühne vollzieht sich in altüberlieferten Formen. Die auf die Veredlung unsrer Ausdruckskultur abzielenden Bestrebungen haben dieses, immerhin nicht ganz unwichtige, Gebiet bislang ziemlich stiefmütterlich behandelt. Um ein Beispiel anzuführen: Noch immer herrscht in unsern Schauspielhäusern — ausgenommen sind nur wenige Institute, zu deren Aufzählung die Finger einer Hand mehr als genügen — die gräuliche Unsitte des sogenannten Hervorrufs, der, was man auch immer zu seiner Verteidigung ins Feld führen mag, eine Barbarei gegen die Ästhetik bedeutet.

Abgesehen davon, daß schon der Applaus an sich — das massenweise geübte Aufeinanderzuschlagen der Handflächen und das also erzeugte Geräusch — keine sehr stimmungsvolle Manifestation darstellt: ist es unbedingt nötig, von der Bühne herab darauf in einer Art zu reagieren, die das künstlerische Gleichgewicht des Stückes völlig wieder zerstört? In einer Art, die die mühsam errungene Illusion des Zuschauers mit groben Fäusten totschlägt? In einer Art, die den darstellenden Künstler auf das Niveau des feuerfressenden Gauklers herabzieht?

Nach Schluß eines Aktes den Vorhang mit Grazie bis zur Erschöpfung der Zuschauer und der Schauspieler hochziehen zu lassen: das wirkt genau so, als wenn man die letzte Zeile eines Gedichtes beliebig oft wiederholen wollte. Und wie soll man vollends den ebenfalls durch Alter und Tradition geheiligten Brauch einschätzen, bei häufiger Wiederholung des Vorhangspiels die Schlußgruppen sich auflösen und die darstellenden Künstler einzeln, paarweise oder in geschlossenen Rotten vor das Publikum treten zu lassen? Folgt dann nicht auf das Trauerspiel das Satyrspiel, die Farce? Da sehen wir plötzlich in edler Harmonie Menschen nebeneinanderstehen, die wir eben noch als erbitterte Gegner, als Vertreter zweier feindlichen Weltanschauungen erblickt haben, und deren innere Gegensätzlichkeit den bewegenden Mittelpunkt der nächsten Akte bilden soll. Nora kehrt wieder in ihr Puppenheim zurück, Rosmer und Rebekka flüchten wohlbehalten aus dem Mühlbach heraus und bilden mit der alten Frau Helsing ein glückstrahlendes Trifolium. Der Sinn der Dichtung ist auf den Kopf gestellt, die Philister haben Simson erschlagen.

Was sagen die Schauspieler? Gewiß, es handelt sich um einen so tief im Bühnenleben eingewurzelten Brauch, daß sie sich ihrer Entwürdigung

garnicht bewußt werden. Unmittelbar nach dem Prozeß künstlerischen Gebärens ein neckisches Grußspiel mit dem Publikum beginnen zu müssen: diesen, um es milde auszu- drücken, groben Unfug emp- findet nur eine kleine Anzahl als künstlerische Degradierung. Eine noch kleinere als sittliche Gefahr. Und doch ist der Her- vorruf eine Quelle, aus der die oft gerügte Romöbianten-Eitel- keit immer neue Nahrung er- hält, denn an die Stelle eines berechtigten Hochgefühls der Schaffensfreude läßt er das armselige Gefühl gewöhn- licher Selbstgefälligkeit treten.

Überall streben wir nach Harmonie zwischen Form und Inhalt, suchen wir Mittel und Zweck in ein künstlerisches Gleichgewicht zu bringen. Soll- ten wir da nicht auch endlich einmal an eine Reform der Verkehrssitten zwischen Publi- kum und Bühne gehen? In ihrer heutigen Form passen sie vielleicht in den Rahmen des gewöhnlichen Amüsiertheaters, aber nicht zum Niveau von Bühnen, die über die Zwecke von Belustigungsanstalten ernstlich hinausstreben. Für diese bedeutet die gegenwärtige Uebung einen Brauch, wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung. Willi Kruszinski

T a g e b u c h

Der weiße Kappe

oder: das gute Feuilleton. Das gibt es. Es gibt sogar einen nicht mehr jungen Feuilletonisten, der schreiben kann, nicht schwächt und seine Informationen nicht unter mehr Clichés verbirgt, als absolut nötig ist.

Siegmund Feldmann: Paris gestern und heute. (Concordia Deutsche Verlagsanstalt Berlin).

Das ist ein sauber und flug geschriebenes Buch von einem Mann, der Paris kennt und die Pariser, und der sogar noch einen Schimmer des wunder- vollen zweiten Empires gibt — er hat noch viele Helden dieser Zeit gekannt. Und wie an- spruchlos ist das gemacht: doch! es gibt und muß ein Mittelding zwischen Kunst und Briefboten geben — das Feuille- ton. Und wenn es so gemacht wird, so anständig, so hübsch, dann wohl uns. Denn ich höre lieber einen flugen Herren plaudern, der viel gesehen und gehört hat, als einen eigen- willigen Schnösel mit Impres- sionen und wenig Weltkennt- nis. Ganz ohne Clichés geht es nicht ab. Aber immer noch lieber so: . . . Front machen . . . Noch nie Dagewesenes . . . Scharfe auswezen . . . — als: . . . Der Boulevard lag da wie eine blühende Rose aus Je- richo . . . — oder so.

Und Feldmann erzählte interessante Dinge mit ent- zückenden Worten. Längst ver- schollener Gesellschaftsflatsch blüht fröhlich auf, und auch ohne daß auf jeder Seite et- was von der Süße des Daseins steht, merkt man schon, daß es weder dem Erzähler noch uns überhaupt auf das Verhältnis Richpins mit Sarah Bern- hardt ankommt als vielmehr auf die Luft und den Lärm und die Environs aller Ereig- nisse.

Gesellschaft, Politik, Lite- ratur, Variété — immer diese

leichte, geschmackvolle Hand, die alles gefällig ordnet.

Und ich denke, der Verfasser braucht nicht „die Hand verlegen am Hutrand zu wehen“, um die Herausgabe dieses reizenden Buches zu entschuldigen.

Mit Roda

Roda waren wir dreiundsiebzig im Saal. Aber er erkannte gleich, daß die Singakademie zu groß für ihn sei, und ließ alle zusammenrücken, was besonders die erfreute, die so für billiges Geld einen teuren Platz bekamen. Was er auch in lichtvoller Darstellung betonte.

Und dann legte er los. Mir scheint die positive Seite dieses Satirikers genau so wertvoll zu sein wie eben die satirischen. Er sprach ganz ernst über den Balkan und sagte etwas, was man vielleicht einmal in den Süddeutschen Monatsheften (Eduard Behrens: Die Jungtürken) zu lesen bekommt, aber nie in der klügeren Tagespresse; er sagte nämlich, daß uns von diesem ganzen Balkanwirrwarr Klüfte trennen, daß wir diese Menschen überhaupt nicht verstehen können, daß unsere Worte sich mit ihren Begriffen nicht decken, und daß ein Minister da unten kein Minister, und daß ein Generalssturm kein Generalsturm sei, und daß man an keines der rätselhaften Geschehnisse unsern Maßstab legen dürfe.

Folgerichtig belegte er dieses mit wunderbar treffenden Geschichten: einige waren wahr, den andern hatte er ein bißchen nachgeholfen, aber in allen zeigte sich sein Sinn für Nuancen.

Dieser Mensch kann alle Sprachen: französisch, englisch, türkisch, serbisch und jüdisch, Kaufmannsdeutsch und Beamtendeutsch und wiener Hochdeutsch und Hopf und Paulsieses Lesebuchdeutsch. Sein Humor ist böse und erschütternd. Stets hat er eine unmotiviertere zitternde Wut auf leblose Gegenstände und Dinge, die nichts dafür können. Er gefällt sich darin, sie mit abgestandenen oder seltenen Wörtern zu benennen, er wird bei unpassender Gelegenheit feierlich und tritt das Erhabene in den Staub. Grimmig erzählt er die Geschichte von seinem Affen, der auf der Gardinenstange saß, und den der treue Hund am Schwanz riß und so zu dehnen begann, zwei Meter, drei Meter, vier Meter, bei vier Meter fünfzig gab der Affe gewöhnlich nach, und dann kam der Briefträger und brachte dem Affen einen Schreibebrief — „und der Affe, anstatt zu unterschreiben, reichte dem Beamten stumm eine Aphrodite aus Marmor.“

Der da oben raste in seinen wahnwitzigen Einfällen, er redete in Zungen, er kokettierte damit, daß seine Menschen nie so hießen, um etwas anderes sein zu können als eben Kriminalwachmeister oder Universalitätsprofessor . . .

Als er, was seine anständigen Geschichten betraf, ganz ausgepumpt schien, gab er einen Scherz unterirdischer Art zu. Alle lachten, nur die jungen Mädchen bekamen rätselhafte Augen: sie waren in ihrem Verständnis über einen Fachausdruck gestolpert.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Erich Urban und Willi Wolff:
Kaiserplatz 14, Berliner Schwant
mit Gesang und Tanz in drei
Akten, Musik von Siegfried Schulz.

Annahmen

Walter Braunsfels: Mienpiegel,
Dreiaktige Oper. Stuttgart, Hofth.

Aufführungen

1. von deutschen Werken
27. 3. Georg J. Britting: An der
Schwelle, Drei Einakter. Regens-
burg, Stadtth.

29. 3. Fritz Peters: Bianca
Heller, Schöpl. Magdeburg, Stadtth.

31. 3. Hermann Kuno: Die
Benediktiner, Vieraktiges Drama-
tisches Gedicht. Cassel, Hofth.

1. 4. Gräfin Wedel: Theodor
Körner, Drama in einem Vorspiel
und fünf Akten. Eisenach, Stadtth.

2. von übersetzten Werken
Sacha Guitry: Die Einnahme
von Berg-op-boom, Vieraktige
Komödie. Berlin, Kammerspiele.

3. in fremden Sprachen
Albert Dupuis: Le château de
la Bretèche, Vieraktige Oper, Text
von Paul Milliet und Jacques
Dor. Nizza.

Abel Hermant: La semaine folle,
Schöpl. Paris, Athénée.

Besondere Aufführungen

Im Neuen Theater von Frank-
furt am Main brachte das Théâtre
de l'Œuvre Paul Claudels Myste-
rium L'Annonce faite à Marie zur
Aufführung.

Das Leipziger Neue Theater hat
die Spieloper Beatrice und Bene-
dikt von Hector Berlioz, die 1862
in Baden-Baden zum ersten Mal
aufgeführt worden ist, in einer

Bearbeitung von Wilhelm Meesfeld
und Joseph Stranek neu in-
szeniert.

Jubiläen

Der Zigeunerprimas: 25, Berlin,
Montis Operettenthe.

Die beiden Hujaren: 50, Berlin,
Th. d. Westens.

Die Frau Präsidentin: 100,
Berlin, Residenzth.

Extrazug nach Nizza: 25, Berlin,
Th. am Hollendorfsplatz.

Professor Bernhards: 125, Ber-
lin, Kleines Th.

Puppchen: 100, Berlin, Thaliath.

Zeitungen und Zeitschriften

A. Cübbow: Zirkus und Variété
im Spiegel des Plakats. Das Plakat
IV 2.

Kurt Loewenfeld: Friische Dra-
matiker. Masken VIII 16.

Vereine

Am 31. März haben sich unter
Vorsitz Bruno Willes die Verwal-
tungsvorstände der Neuen Freien
und der Freien Volksbühne zur
konstituierenden Sitzung des von
ihnen begründeten Volksbühnen-
kartells vereinigt. Das Kartell soll
als geschlossene Einheit arbeiten.
An den Vorstellungen in allen ge-
pachteten Theatern sowie in dem
eigenen Theater der Neuen Freien
Volksbühne sollen die beiden Ver-
eine im Verhältnis zu ihrer Mit-
gliederzahl teilnehmen. Im übrigen
soll jedem der beiden Vereine volle
Betätigungsfreiheit nach seinen bis-
herigen Grundsätzen gewahrt
bleiben. Der Vertrag läuft zu-
nächst auf drei Jahre und ist in
der Absicht geschlossen, ein immer
engeres Zusammenarbeiten der
Vereine herbeizuführen. Das Kar-
tell umfaßt gegenwärtig einen Mit-
gliederbestand von 70 000 Personen.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Ilse Dupont vom braunschweiger Hofth.

Dortmund (Stadtth.): Siegfried Landeker von Bern 1913/16.

Erfurt (Stadtth.): Vera Weißenfels von Flensburg.

Göggingen-Augsburg: Arthur Heinz Döhl, Sommer 1913.

Görlitz (Stadtth.): Rud. Dittmar.

Frankfurt a. O. (Stadtth.): Gertrud Brahm.

Hamburg (Opernh.): Felix Gluth vom Stadtth. Bremerhaven 1913 bis 1916.

— (Deutsches Operettenth.): Erna Alberth.

Heilbronn (Stadtth.): Arthur Heinz Döhl 1913/14.

Hildesheim (Stadtth.): Wolf Benefeldorff vom Märk. Wanderth. 1913/15.

Königsberg (Stadtth.): Agnes Straub vom Stadtth. Bonn 1913 bis 1915.

— (Neues Quijenth.): Paul Paul, Karl Jordan, Sommer 1913.

Nachrichten

Zum Direktor des dresdner Zentraltheaters ist anstelle Hans Gordons der Impresario S. Rachmann gewählt worden.

Willi Hagen, der berliner Kabarettist, ist zum Leiter des Intimen Theaters in Hamburg berufen worden.

Der Maler Paul Leni ist vom Theater in der Königgräberstraße, dem er die szenischen Entwürfe für „Macbeth“ ausgeführt hat, auf mehrere Jahre engagiert worden.

Maria Pospischil, die seit vier Jahren das Stadttheater von Aussig leitet, hat den Stadtrat ersucht, sie mit Schluß der Spielzeit aus ihrem noch zweijährigen Vertrage zu entlassen, da sie bei dem schlechten Geschäftsgang das Theater nicht mehr auf der gleichen künstlerischen Höhe halten könne.

Die Presse

1. Rössische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börseencour.er. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Lothar Schmidt: Das Buch einer Frau, Lustspiel in drei Akten. Theater in der Königgräberstraße.

1. Es war nicht die Absicht von Herrn Lothar Schmidt, uns zum Nachdenken zu bringen, sondern vielmehr zum Lachen, und die Verwirklichung dieses menschenfreundlichen Vorzuges wird ihm hierdurch dankend bestätigt.

2. Solche Talente, die selten genug sind, kann unser Theater bestens brauchen.

3. Aus dem abgegrastesten Boden der Ehebruchskomödie wächst drolliger Eigenbau.

4. Ein gepfeffertes Schwänkelein, an dem Freunde und Freundinnen burschikoser Laune sich weidlich ergötzen können.

5. Eine hübsche, plänelnde, am Schluß allzu sehr verdünnte Komödie.

*

II. Sacha Guitry: Die Einnahme von Berg-op-Zoom, Komödie in vier Akten. Kammerspiele.

1. Vertraute Späße mit leidlicher Würze.

2. Herr Guitry versteht die pariser Komödien-Arithmetik, er legt auch ein paar gute Bemerkungen hin, aber er packt nicht und gleitet stilllos vom Lustspielmäßigen in ordinäre Verwechslungs-Possenreißereien, wenn ihm nichts mehr einfällt.

3. Dieser Theaterdichter ist vielleicht doch nur ein unterhaltender Feuilletonist.

4. Es ist alles gut gesehen und mit glücklichem Bühnenhumor ausgeführt.

5. Alles wird nett erzählt, und das Freche wird durch eine gewisse Herzenswürde wieder milde gemacht.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Bag & Carleb G. m. b. H., Berlin W 57, Ballowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

17. April 1913

Nummer 16

Hannover / von Herbert Ihering

Noch vor wenigen Jahren waren die Königlichen Schauspiele zu Hannover ein theatergeschichtliches Museum. Hauptmanns ‚Armer Heinrich‘ und einige Dramen von Ibsen konnten den Charakter des Repertoires nicht verwischen, der durch vermottete Epigonenstücke bestimmt wurde. Man gab ‚Graf Esser‘, studierte die ‚Karlschüler‘ neu ein, den ‚Kriegsplan‘ von Julius von Werther, die ‚Neue Wala‘ von U. Schücking und spielte Shakespeares ‚Viel Lärm um Nichts‘ in Holteis banalisierender Bearbeitung. Aber der Geschmack, der sich zu solchen Scharfeten entschloß, war immer noch künstlerischer als die Regie, die sie inszenierte. Der alte Oberregisseur Ellmenreich begnügte sich mit zwei oder drei Proben und sah seine Aufgabe erledigt, wenn er die Rollen mangelhaft abgehört hatte. Es gab in der Regel, nicht in der Ausnahme, Vorstellungen, die für die Schauspieler lebensgefährlicher waren, als die verwegenste Schleifenfahrt für einen Zirkusradler. Ich habe eine ‚Macbeth‘-Aufführung erlebt, in der Macbeth eine Hexe auffordern mußte, in den Maschinenraum hinunterzurufen, daß der Kessel versinken solle, und in der, als Dunsinams Wald anrückte, die Verwirrung so groß wurde, daß Malcolm und Siward zum Souffleurkasten eilten, weil beide nicht wußten, wer von ihnen die heraufgeschrienen Worte zu sagen habe.

Nur wer diese Zustände gekannt hat, kann den Fortschritt würdigen, der jetzt erreicht ist. Denn es ist vorläufig ein Fortschritt der Sorgfalt, des Fleißes. Der Systemfehler, der die Oper die uneingeschränkte Herrin sein ließ, scheint wenigstens so weit gehoben zu sein, daß dem jetzigen Schauspielregisseur Scheffranek etwas häufiger Gelegenheit zu eingehender Probenarbeit gegeben wird. Auf jeden Fall haben die Aufführungen mehr Tempo und Zusammenschluß. Und während man früher ausgedrehtes Licht Nacht, angedrehtes Tag bedeuten ließ, aber fast gar keine Uebergänge, Variationen und charakteristische

Nuancen kannte, ist man jetzt auch mit Beleuchtungseffekten subtiler geworden und versucht sogar, im Rantinenakt von ‚Stein unter Steinen‘, die Erhellung des Raumes von einer abgeblendeten Hängelampe herzuleiten. Man ist nicht originell, aber man verschließt sich nicht mehr den Unregungen Berlins. Und wenn früher Gäste im Hoftheater auftraten, so waren es mit Ausnahme Girardis abgetafelte Mimen, zum mindesten nicht so herausfordernd moderne Schauspieler wie Bassermann, der in diesem März seinen Biegler und Bernick brachte.

Damit sind die Reformen aufgezählt. Zwar sah man in den ‚Stützen der Gesellschaft‘ richtige Türen und Glasfenster, in ‚Stein unter Steinen‘ aber durfte man immer noch gemalte Türen, gemalte Türaufsätze, gemalte, bei jedem Luftzug schwankende Zimmerwände bewundern. Und der Steinarbeiterhof war mit dem ältesten Kulissenplunder gestellt. Das Ensemble muß ebenfalls noch ganz anders aufgefrischt werden, wenn große Stücke erträglich besetzt werden sollen. Ein Heldenvater wie Herr Max Wegner, steif, würdig, geheimrätlich, ist nicht nur hilflos, wenn er in Mantel und Hut einen Kriminalkommissar gibt, er erheitert auch im Kostüm, in jeder Rolle seines Faches. Ein schwerfälliges Organ und körperliche Ausdruckslosigkeit machen den bescheidensten Charakterisierungsversuch unmöglich. Herr Wegner spricht nicht, er windet die Worte herauf, er kennt kein Mienenspiel, nur den vor Staunen oder Schrecken geöffneten Mund. Noch unmöglicher ist Herr Schmasow, dessen aufdringliche, laute Komik sich stets mit einer Dreiviertelwendung zum Publikum präsentiert. Wenn Herr Schefranek ein selbstständiger Regisseur wäre, müßte er gegen solche Unarten zuerst vorgehen. Fräulein Jurberg jedoch, die Naive, ist mehr als eine Fachvertreterin, sie hat echte Gefühlstöne und muß sich in sentimental Rollen nur vor einem allzu starken Vibrato hüten. In den ‚Stützen der Gesellschaft‘ überraschte Frau Normann als Lona Hessel. Sie wirkte, trotzdem eine Beeinflussung durch Elise Lehmann nicht zu übersehen war, durchaus persönlich, dabei theatermäßig sicher, energisch, natürlich. Und was wäre in Berlin aus Frau Scholz geworden, die als ältestes Mitglied noch von einer Spielfreude, einer Laune, einem Humor ist, der den Nachwuchs beschämt. Frau Scholz hätte in Berlin eine außerordentliche Mütterdarstellerin im Konversationslustspiel und bürgerlichen Trauerspiel sein können. Frau Normann und Frau Scholz sind natürlich. Andre versuchen es zu sein. So glaubt Herr Hagemann realistisch zu sprechen, wenn er salopp spricht, und Herr Geißler wirklichkeitsnah zu sein, wenn er flüchtig ist und schnauft.

Was sonst noch mitspielte, war entweder schlimmes Hoftheater, wie Fräulein Hildburg und Fräulein Schachert, oder begabtes Hoftheater, wie Fräulein Knoth. Herr Starnburg wieder ist für einen ersten Charakterdarsteller zu farg, Herr Henning zu herkömmlich, Herr Thiele zu polternd und von Herrn Tiller, dem Liebhaber, vermag ich nur zu sagen, daß er den Hilmar Tönnesen nicht geben kann.

Trotzdem auch in den komischen und ernsten Episoden recht mittelmäßige Mimen herumagieren, ist mir das Ganze lieber als das Königliche Schauspielhaus zu Berlin. Schließlich befindet sich alles doch mehr im Fluß, ist beweglicher und nicht erstarrt und steif wie hier. Die Aufführung von ‚Ariadne auf Naxos‘ war sogar, was Regie, Dekorationen, Kostüme betrifft, besser als in Berlin. Man war nicht eigenjinnig gewesen, sondern hatte Reinhardts Nuancen und Sterns Entwürfe übernommen, die noch im Abplatsch suggestiver wirken als Hülsens Originalität. Wenn nicht am Schluß ein plätschernder Springbrunnen und eine kitschige Bacchusstatue gewesen wären, hätte ich es nicht verstanden, warum man für einen neu-einstudierten ‚Lohengrin‘ die Dekorationen von Herrn Hans Rautsch malen läßt. Da war er denn wieder, der alte Firtelhanz! 1912 noch wirft man Geld hinaus für den plundrigsten Kulissenfram, erklärt damit die Herrschaft der Geschmacklosigkeit für mindestens sechs weitere Jahre, und könnte eine künstlerische Dekoration mit viel geringern Mitteln haben. Das gesparte Geld fände dann sofort Verwendung für eine Verstärkung des Chors. Denn der Opernchor ist kümmerlich. Es ist unter der Würde eines großen Theaters, dieses Häuflein von Chorsängern hinzustellen, die sich dann noch mit hölzernen Armbewegungen einzeln wichtig machen.

Neben dem Hoftheater kommt — da das Residenztheater für reisende Ensembles und Sensationsdramatik reserviert ist und die Schauburg, an Monti verpachtet, Operetten gibt — für das Kunstleben Hannovers nur das Deutsche Theater in Betracht. Direktor Altman übernimmt im nächsten Jahr das Kleine Theater in Berlin. In Hannover hat er literarisch sehr viel getan und das Deutsche Theater wieder an seine Vergangenheit unter Hubert Reisch angeschlossen. Die Aufführungen litten unter dem Oberregisseur Julius Arnfeld. Herr Arnfeld ist schon vom Residenztheater her ein Liebling Hannovers, und deshalb ist die Hoffnung erlaubt, daß Berlin von ihm verschont bleibt. Herr Arnfeld hat gewiß vorhandene schauspielerische Begabung in den kindlichsten Virtuosenallüren untergehen lassen. Er schüttelt jede Rolle hin. Er spielt aus

dem Handgelenk. Er ist ein Schwadronneur, ein Rampenheld, ein Matkowsky für kleine Kuriheater, der es ebenso versteht, in gewissen Salonrollen die hohen, hellen Töne Erich Ziegels zu übernehmen. Auch an Herrn Eibenack glaube ich nicht. Er kennt nur den Brustton der Ueberzeugung. Er hat das Pathos des Bonvivants. Herr Max Ruhbeck, Altman's Hauptdarsteller, ist gut in Episodenrollen. Er hat dann etwas Verhalteneß, einen gehemmten Fanatismus, der durchaus persönlich und im besten Sinne männlich wirkt. Vor tragenden Gestalten hatte ich das Gefühl, als ob entweder der innere Fonds nicht ausreichte oder die Mittel nicht stark genug waren, ihn zu heben. Wenn ich auf Herrn Paul Müller aus ernstesten Rollen schließen darf, so muß er als Komiker, der er ist, sehr drollig sein, und in Herrn Georg Alexander scheint Altman einen diskreten Darsteller höherer Gesellschaftsmenschen zu haben. Fräulein Leonie Dubals Spiel schwankt merkwürdig zwischen robuster und differenzierter Sinnlichkeit. Sie wirkt mit derbsten Theatermitteln, um gleich darauf alles fallen zu lassen. Man hat den Eindruck: jetzt schminkt sie sich, und jetzt schminkt sie sich wieder ab. Aber wahr ist beides nicht. Wahr ist nur die unterhalb strömende sinnliche Kraft. Die szenischen Mittel, mit denen Altman in Hannover arbeitete, waren modern, nur muß das Prinzip der plastischen Walddekoration nicht so angewandt werden, daß die Bühne im letzten Akt der 'Anna Walewska' aussieht wie ein mit Weihnachtsbäumen dekoriertes Schaufenster.

Die Privattheater verändern sich, das Hoftheater bleibt. Darum hat Herr von Puttkamer, der Intendant, die größte Verantwortung für das Kunstleben Hannovers, aber auch die größte Schwierigkeit, Moderneres durchzusetzen. Der Hannoveraner ist konservativ und das Hoftheater ein altes Heiligtum. Das Abonnentenpublikum, zum größten Teil aus eingeweihten hannoverschen Familien bestehend, wird an einem Theaterstück nur dann Gefallen haben, wenn es etwas davon mit nach Hause trägt, wenn es etwas gelernt, wenn es sich gebildet hat. Der Hannoveraner, steif, korrekt, auf Form und Abstand sehend, ist gänzlich unromantisch und steht dem Theater nie als etwas Raubvollem, Erregendem gegenüber. Er würdigt den Schauspieler nicht als Erscheinung, sondern als Arbeiter. Er sieht die Leistung, aber nicht die künstlerische Befreiung. Schauspielerstücke haben in Hannover keinen Erfolg. Und wenn man mittags in der Eilenriede die einzelnen Herren oder die einzelnen Damen spazieren gehen sieht, so weiß man, daß Hannover eine Stadt für Pen-

fionierte ist, und daß man sie künstlerisch nur fassen kann, wenn man bedächtig, gemessen kommt, und erst, nachdem man Wissensinteressen und Mitleidsgefühle geweckt hat, eine schärfere Kost serviert. Aber es wird Zeit, daß Hannover in den lebhafteren Zug, der die andern Provinzstädte ergriffen hat, hineingerissen wird. Und der Bau einer großen Stadthalle scheint anzudeuten, daß es endlich seine künstlerische Passivität überwinden will.

Der deutsche ‚Don Giovanni‘

(Fortsetzung)

III.

In der ‚Druckerlaubnis‘ zu dem ersten Don-Juan-Drama (des Tirso de Molina) heißt es: „Es ist nichts darin enthalten, was gegen die guten Sitten verstößt und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen kann.“ Das stimmt nicht, glücklicherweise. Aber seither pflegen die Kommentatoren aller Don-Juan-Dramen eifrig darüber zu debattieren, ob das kommentierte Stück denn wohl sittlich sei oder nicht, und auch Mozarts Werk wurde in dieser Beziehung oft angegriffen und oft ‚gerettet‘. Die Oper erschien zu leicht, zu spielerisch. Hatte doch schon der alte Beethoven griesgrämig geknurrte: „Die heilige Kunst sollte sich nie zur Folie eines so skandalösen Sujets entwürdigen lassen“, und die ‚Chronik von Berlin‘ von 1791 urteilt: „Grille, Laune, Stolz waren Don Juans Schöpfer: aber nicht das Herz.“

Armer herzloser, sittenloser, würdeloser Mozart! Immerhin erstanden ihm Verteidiger, die die mangelnde Würde und Sittlichkeit in das Werk hineininterpretierten, die die mangelnde ‚Poesie‘ und ‚Bedeutung‘ in die Oper hineingeheimnisten. „Betrachtet man das Gedicht,“ heißt es in Hoffmanns bekannter Novelle, „ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, sodaß man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte.“ Also mußte eine tiefere Bedeutung, etwas Dämonisches, hinter dem Text gesucht werden, wobei es natürlich ohne Verdrehung und Verrenkung des Wortsinns nicht abging. Heinrich Bulthaupt glaubte mit hohlem pathetischen Ueberschwall, „hier die Pforten der Ewigkeit in den Angeln rauschen“ zu hören. Max Kalbed spulte die Handlung um eine geistreich komplizierte, aber bedenklich knarrende psychologische Entwicklungsmechanik herum. Otto Jahn endlich, dessen Mozart-Biographie den Eckstein der gesamten Mozart-Forschung

bildet, und der mit erstaunlicher Gelehrsamkeit und zielsicherer Methode den größten Teil des Materials für den ‚Don Giovanni‘ beibrachte — auch er wagte es nicht, aus den richtigen Prämissen den richtigen Schluß zu ziehen, sondern prätendierte würdevoll und ein wenig onkelhaft tiefere Bedeutung und moralische Hintergründe als wesentliche Charakteristika des Werkes.

Meine Lieben! All diese Versuche, der Oper tiefe psychologische und metaphysische Grundlagen zu schaffen, sie zu einem Misterium hinaufzuschrauben, das uns vom Himmel durch die Welt zur Hölle führen will, alle diese Versuche müssen notwendig an einem Hindernis scheitern: daran, daß die Oper kein solches Misterium ist. Die Annahme, daß Mozart die Moral des Werkes ernst genommen wissen wolle, heißt den Meister beleidigen. Um die fadenscheinige Lesebuchmoral zu verkünden, daß der Tod der Bösewichter ihrem Leben immer gleich sei — nicht wahr, dazu braucht kein Geist vom Grabe herzukommen; das wußte Mozart wahrscheinlich so gut, wie wir es wissen. Selbst den guten Da Ponte unterschätzt man, wenn man glaubt, daß er den Steinernen Gast um solcher Sprüchel willen vom Friedhof her bemüht. Nein, der Freimaurer Mozart und sein aufgeklärter Dichter — „frivol aufgeweckt“ nennt ihn Wagner — wollten wahrhaftig nicht ihre Kunst zur Folie einer armseligen Vergeltungstheorie machen, die den Sünder unmittelbar nach dem Verbrechen brühwarm und mit Haut und Haar zum Teufel schickt. Sie hätten dann kaum in der Szene zwischen Don Giovanni und dem Steinernen Gast die Worte der Statue durch Leporello so possenhast ironisch kommentieren lassen. Der Untergang des Helden ist vielmehr nur eine etwas dunklere Nuance in einem farbenlichten Bilde und soll so wenig wie Shylocks Untergang im ‚Kaufmann von Venedig‘ den Komödiencharakter des Werkes verwischen.

‚Komödiencharakter‘ jagt‘ ich und beton‘ ich und unterstreich‘ ich. Denn fast alle Kommentatoren und Uebersetzer haben nicht bemerkt oder nicht bemerken wollen, daß es Mozart und Da Ponte nicht darauf ankam, ein psychologisch verankertes, philosophische Tiefen aufrührendes Werk zu schaffen, sondern schlecht-hin eine Komödie. Ein ‚dramma giocoso‘ nennt Da Ponte sein Libretto. ‚Dramma giocoso‘ heißt aber nicht, wie die Herren Uebersetzer allesamt anzunehmen scheinen, heiteres Drama, lustiges Trauerspiel, ist durchaus keine *contradictio in adjecto*. Nach der italienischen Terminologie des achtzehnten Jahrhunderts bedeutet ‚dramma‘ nicht Drama in unserm Sinne, Tragödie, sondern, wie auch im Französischen, einfach Schau-

spiel, Theaterstück. ‚Dramma giocoso‘ heißt somit, was viele Analoga erhärten, ganz simpel: heiteres Spiel, Lustspiel. Bei der berliner Erstaufführung wurde denn auch das Werk als Singspiel bezeichnet. Der Untertitel des ‚Don Giovanni‘ beweist also nicht, daß das Werk als Tragikomödie, als Drama mit eingestreuten komischen Partien gewertet sein will, sondern er betont nur, bewußt und sehr absichtlich, den reinen Lustspielcharakter des Werkes.

Und darum habe ich oben gesagt, daß die psychologischen Mängel des Textes, sein sprunghaftes, kindisches, preziöses Gehabe den Absichten Mozarts vielleicht gerade entgegenkam. Mozart hat wirklich kapriziöse Texte bevorzugt, solche Texte, die ihm erlaubten, seine im besten Sinn des Wortes spielerische Kunst frei zu entfalten. Und das Kapriziöse mochte ihn auch an Gazzaniga-Bertatis Werk angeregt haben. Jedenfalls war er einverstanden mit der Art, wie Da Ponte den Text Bertatis bearbeitete; ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß er sogar die Richtlinien dieser Bearbeitung gab. Da nun Da Ponte, was bei Gazzaniga opera seria ist, abschwächt, und was bei ihm opera buffa ist, verstärkt, so erhellt zur Genüge, daß Mozart den ‚Don Giovanni‘ als Komödie verstanden wissen wollte. Und darum mochte ihm auch Da Pontes launische Psychologie -- wenn nicht gar als Vorzug, so doch sicher als eine durch den flüssigen Dialog, die komödienhaft grazile Diktion bei weitem aufgewogene Schwäche erscheinen.

Wen aber das nicht überzeugt, der schlage in Mozarts nur zum eigenen Gebrauch bestimmtem thematischen Katalog nach. Da wird er unterm 28. Oktober 1787, dem Tag der Vollendung der Oper, neben dem Thema der Overtüre die Eintragung finden: „Don Giovanni, opera buffa.“ Und man sehe sich dann einmal die einzelnen Nummern des Werkes als Melodien einer Buffo-Oper an: wie in der Overtüre das Buß- und Mahnmotiv immer wieder durch eine leichte, kokett spielerische Figur von frivoler Neckerei unterbrochen wird; wie die von den Uebersetzern so oft zu einem pathetischen Hymnus der Lebensfreude hinaufgeschraubte Champagner-Arie leicht und harmlos und vergnüglich und mondän trällert, wie derb ironisch die Hörner die Situation des zu hörnenden Masetto belichten; wie Donna Elvirens Pathos durch die Zurufe Giovanni und Leporello immer wieder ins Unrecht gesetzt wird; wie gänzlich unsentimental Zerlina selbst in dem Arzneiliedchen („grazioso“) erscheint; wie an entscheidender Stelle im Finale des ersten Aktes („è confusa la mia testa“) die Verwirrung im Instrumentalpart rein komisch aufgefaßt ist; wie ganz

ironisch im zweiten Akt das Terzett und die canzonetta behandelt ist (die übrigens, was noch kein Uebersetzer bemerkt zu haben scheint, eine bewußte Parodie des jedem gebildeten Italiener geläufigen misogynen Sonetts des Michelangelo ist); wie der Untergang Don Giovannis durch die einleitenden Scherze beim Mahl und die gravitatische Romik der Schlußfuge lustig umkränzt ist; kurz: wie die musikalische Behandlung von der Oubertüre bis zum Finale allen Vorgängen ihre Schwere nimmt und sie schmeichelnd und spielerisch in eine Atmosphäre lichtester Heiterkeit hüllt. Es gehören, weiß Gott, längere Ohren dazu, in diesen Melodien „die Pforten der Ewigkeit in den Angeln rauschen zu hören“, als in ihnen ganz simpel das tändelnde Gefos eines zierlichen Kokotomenuetts zu vernehmen.

Aber Mozarts enragierte ‚Retter‘ wollen es bei einer so einfachen Erklärung nicht bewenden lassen. Otto Jahn ist objektiv genug, zuzugestehen, daß „Mozart es mit freien und derben Scherzen nicht genau nahm, daß er ein Kind seiner Zeit war und sich auf dem Strom des leichten Lebens in Wien mit Behagen gleiten ließ“; trotzdem denkt er nicht daran, das Werk als opera buffa zu betrachten. E. Th. Hoffmann gar meint wegwerfend: „Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches.“ Warum? Es kommt doch nur auf die Art an, wie dieser Bonvivant gestaltet ist. An sich besagt es weder für noch gegen den Kunstwert der Oper das Geringste, ob ich die Gestalt des Don Giovanni aus Sevilla in eine psychologische Kategorie stelle mit dem Doktor Faust aus Utopien oder mit Anatol aus Wien. Sicher ist nur soviel, daß es Mozart durchaus fern lag, im ‚Don Giovanni‘ so was wie Gerichtstag über sich selbst zu halten. Er will den Helden keineswegs nach irgend einer Richtung hin verurteilen: er gestaltet ihn. Das äußerliche, sittliche Recht ist immer bei Don Ottavio: aber das aesthetische Recht ist immer bei Don Giovanni. Denn ihm gehört Mozarts Liebe. Er ist aus dem gleichen Holz geschnitten wie der Graf in ‚Figaros Hochzeit‘. Das Herrenhaft-Spielerische seiner Art macht ihn zum rechten Helden eines heitern Spiels, einer Komödie.

Daß diese Komödie den Rahmen eines bloßen Lustspiels bisweilen sprengt, daß sie wie jede gute Komödie, wie vor allem die Komödien Shakespeares, manchmal ans Tragische rührt, beweist nichts dagegen, daß sie als Komödie empfangen und ursprünglich empfunden ist.

(Schluß folgt)

Veit Stoß

Dret Akte von fünfen hält man nicht etwa aus, aber man zwingt sich dazu. Bis um dreiviertel Neun hat der Todesengel unter nicht weniger als zween Männern gewütet. Von diesen hat der ältere dem Meister Veit Stoß Gelegenheit zu dem fluchwürdigen Verbrechen gegeben, daß der jüngere immer weiter verraten würde, wenn er nicht unter dem Dolch jenes Jünglings verröckeln müßte, der erstens der Liebste von Stoßens Tochter und zweitens der Sohn Peter Wischers ist. Namen von kunstgeschichtlichem Klang erfüllen die Bühne mit Weihe. Auch Albrecht Dürer in eigener Person und historisch gewordener Haar- und Barttracht hat bereits ein paar Aphorismen über Malerei und verwandte Gebiete aufgesagt. Zwischendurch hat sich die Lage verwickelt. Veit Stoß, der bis dahin Künstler in einem Grade gewesen ist, daß er ohne viel Federlesens Urkunde gefälscht hat, um sich an dem Auftrage jener ältern Leiche besonders glanzvoll entfalten zu können — Veit Stoß wird jetzt im Hauptberuf Vater, sein Bärbchen zerteilt sich in Liebste und Tochter und läßt die Liebste kummervollen Herzens um die Ede gehen, und dieser ganze dritte Akt ist nach den überflüssigen ersten beiden Akten so vollständig überflüssig, daß man die letzten beiden Akte unbesehen für noch überflüssiger erklärt und eben schaudernd flieht. Trotzdem Helene Thimig vorderhand am Leben geblieben ist. Wenn sie sich aus dem Schauspielhaus gerettet hat, wird man's erst gar nicht mehr betreten. Wer hat sich nicht verpflichtet gefühlt, die reichste Bühne Deutschlands jedes zweite Jahr einmal zu einer Uraufführung aufzustacheln! Im Klein war das wirksamste Mittel, uns für Dezennien das Handwerk zu legen. Schmerzlich, aber wahr: es ist kein Gott, zu strafen und zu rächen, dieweil er sonst nach diesem Abend Herrn von Hülßen das Handwerk gelegt hätte. Im Abgeordnetenhaus hat man's jetzt wieder versucht. Davon wird nächstes Mal zu reden sein. Es ist ganz gut, daß es neuerdings von verschiedenen Seiten auf diese Mißwirtschaft niedergeht. Aber solange die Linke des Abgeordnetenhauses nicht stark genug ist, die Verweigerung des Etats durchzusetzen, ist leider zu fürchten, daß alles beim alten bleibt.

Die Kleider der Schauspielerin /

von Friedrich Frefsa

Die Schauspielerin darf von ihrer Gage dreiunddreißig und ein Drittel Prozent bei der Einkommensteuer in Abrechnung bringen, da die hohe preußische Steuerkommission die „Schwierigkeiten der Kostümierungsfrage“ anerkennt und den großen Kleideraufwand von „Berufs wegen“ als unumgänglich nötig zugeben muß.

Es muß also schon seine Richtigkeit haben mit der Kleidermisere, und der Jammer darüber hat seine durch Steuerquittungen erhärtete Berechtigung.

Aber die Forderung, die gestellt wurde: daß die Direktoren die modernen Kostüme ebenso liefern sollten wie die historischen, sind unmöglich. (Gegen Direktoren, die die historischen Kostüme den Damen nicht ebenso liefern wie den Herren, sollte der Staat mit Konzessionsentziehung einschreiten.) Man erwäge einmal folgendes:

1. Würden sich die Damen in die von der Direktion kommandierten modernen Kleider hüllen, wenn sie ihnen nicht stünden? Denn die Direktion kann unmöglich, wenn sie Kostüme liefert, individuelle Kostüme für eine jede schaffen — wo käme sie sonst hin!

2. Wie lange bliebe ein solches modernes Kostüm, das der Mode unterworfen ist, brauchbar? Es hat nun einmal nicht die Stabilität eines historischen Kostüms! Wie würde also das Budget der schwer kämpfenden Direktoren belastet!

3. Die Herren könnten alsdann mit gleichem Rechte fordern, daß ihnen die modernen Kostüme geliefert würden — und auch Herrenkostüme sind nicht gerade billig! Wer einmal Schauspieler über Schneiderrechnungen hat stöhnen hören, der weiß davon ein Lied zu singen.

Nun ist es richtig, daß die Herren ihre Kostüme in Gesellschaften und auf der Straße auftragen können, während die Damenkostüme vergänglich sind wie der Staub auf Schmetterlingsflügeln.

Was also können die anständigen Künstlerinnen tun, um aus dieser Misere zu kommen?

Es gibt nur einen Weg. Die Schauspielerinnen müssen sich eine ‚Selbstversicherung für Kostümierung‘ schaffen.

Die pekuniäre Grundlage würde dadurch geschaffen, daß jede Künstlerin einen bestimmten Prozentsatz ihrer Gage in die Selbstversicherungskasse einzahlte. Dieser Prozentsatz könnte

dann bei Sagenverhandlungen mit der Direktion eine Rolle spielen.

Die Selbstversicherungsgesellschaft übernimmt dafür die Lieferung sämtlicher Kostüme, die aber nur im Theater zu tragen wären.

Ebenso beschafft die Selbstversicherung Schmuck und dergleichen. Alle nicht mehr gebrauchten Kostüme gehen an die Selbstversicherung zurück.

Die Selbstversicherung engagiert Schneider, kauft Stoffe im großen ein, leiht von den Juwelieren gegen Kaution Schmuck und kann so vieles leisten, was der einzelne nicht kann. Kommen große Gesellschaftsstücke in Frage, in denen sehr glänzende Kostüme vorgeschrieben sind oder sich von selbst ergeben, so wendet sich die Gesellschaft an große Damenschneider, die Bedürfnis nach Reklame haben, und vermittelt den Abschluß mit diesen.

Jede Unappetitlichkeit wäre bei der Gesellschaft ausgeschlossen, da jede Schauspielerin ihren Schrank bei der Gesellschaft hätte, in dem die Unterkleider, Strümpfe und Stiefel aufbewahrt würden. Nur die Spitzen, schwere Seidenstoffe, Stickereien und dergleichen müßten aus Oekonomie wiederverwandt werden.

Einen andern Weg kann ich in dieser Frage nicht sehen, aber dieser Weg müßte von der Bühnengenossenschaft eingeschlagen werden. Hier wäre ein Organisationsfeld, auf dem sich Großes schaffen ließe. Und das Grundkapital wäre bei dem Reichtum der Genossenschaft auch nicht allzu schwer aufzutreiben.

Aus einer Sammlung von 'Theaterglossen', die unter dem Titel: 'Hinter der Rampe' bei Georg Müller in München erscheint.

Gustav Maran / von Paul Frank

Zu seinem vierzigjährigen Schauspielerjubiläum

Er spielt Greise. Aber nicht solche, die, der Müdigkeit ihrer Jahre hingegeben, den Geboten eines traurigen Alters sich fügen. Vielmehr solche, die ewig nicht daran glauben wollen, daß ihre Stunde gekommen ist, daß Gemächlichkeit, Langeweile und geregelte Mahlzeiten mit kleinen dazwischensliegenden Promenaden nun an Stelle aktiver Lebensfreude treten werden. Er spielt frühzeitige Greise, die vor der Zeit welk geworden sind und mit aller Kraft gegen dieses Schicksal

ankämpfen, andre, die lange Jahre hindurch ein kleines, in jeder Beziehung eingeschränktes, bescheidenes, von einer strengen Gattin behütetes Leben führten und durch ein plötzliches Ereignis aus der gewohnten Bahn geworfen wurden. Provinzphillister, die aus dem viertausend Einwohner zählenden Nest über Nacht in die Millionenstadt geschleudert wurden, die ein fanatischer Freund oder ein Rausch verführt, die Abreise der Ehefrau zu nützen, um in einer Nacht nachzuholen, was fünfundzwanzigjährige Legimität versäumen und verschnarchen ließ. Er spielt Pantoffelhelden; kümmerliche, des ewigen Kampfes müde, vornehme Naturen, die es längst aufgegeben haben, gegen den rohen, unverständigen, böshaften Eigenwillen des Eheweibes zu frondieren; bis ein unvermutet eintretender Coup die Stabilität der Ehe erschütterte. Oder aber er mimt einen, der den offenen Kampf nicht wagt und darum zu hundert plumpen Schlaubeiten Zuflucht nimmt, die ihm einen Tag, eine Stunde der Freiheit und des Genusses verschaffen sollen. Er spielt Männer, denen der Habitus eines Kirchenvaters anhaftet, und die unter fromm gesenkten Lidern hübschen Mädchenbeinen nachgucken. Heuchler, deren Tag in zwei Teile zerfällt: da sie auf verbotenen Wegen schleichen, und da sie nach Ausreden suchen und bemüht sind, Alibibeweise zu konstruieren. Er spielt ehrwürdige Professoren, deren hohe, gefaltete Stirnen von grauem, spärlichem Haar umflattert sind, deren ebenfalls graue, verkniffene Augen hinter dicken Brillengläsern zwinkern, ganz in Papier verwandelte, in Ziffern oder Formeln aufgelöste Büchermenschen, denen eine tolle Schwanklaune eine halbnackte Chanteuse ins feusche Bett gewirbelt. Er gibt dann im Verlauf von annähernd zwei Stunden eine Stufenleiter abgründigster Zerrissenheit und atemloser Verzweiflung; er ist dann unerreicht im Erfinden der unpassendsten Apartes, die die Situation komplizieren und so schwierig gestalten, daß es für niemand mehr ein Entkommen gibt. Und aus solchen tragischen Voraussetzungen erwächst die erschütternde Komik dieses Schauspielers. Die andern weiden sich an seiner Ohnmacht, freuen sich ihres Streiches so lange, bis der Unglücksrabe sie alle mit ins Verderben gerissen. Wenn sie dann selber das unentrinnbare Schicksal über sich fühlen, bange werden und ihre Knie zu zittern beginnen, da glätten sich die verfallenen Züge des Opfers. Seine Augen hören auf zu flackern und blicken mit einem Mal ruhig, zufrieden. Gustav Maran setzt sich nieder. Inmitten des Sturms; und ein fröhliches Lächeln überfliegt sein Gesicht, daß jetzt ganz anders blickt. Er weiß, daß jetzt gar

nichts mehr helfen kann. Deshalb winseln die andern. Und deshalb lächelt er, während er die Arme verschränkt und die Achseln zuckt.

Er spielt sonderbare Ränze, die von firen Ideen bejessen sind; gutmütige Hausthrannen, schrullenhafte Kerle, die ihren Willen durchsetzen wollen, Starrköpfe, ausgerauchte, ausgeglaugte, vergilbte Schemen, in deren Adern jeder Blutstropfen vertrocknet, in deren Augen jeder Glanz erloschen scheint; gespenstisch einherwandelnde, gebeugte, von Frömmigkeit erdrückte, aller irdischen Lust feindselig gesinnte Schwarzköpfe, die plötzlich ihr wahres Gesicht aufsetzen, die sich aufrecken, die ehemals gichtisch gekrümmten Glieder schmerzfrei schwingen, aus deren dürrem Leib plötzlich ein grüner Trieb echter Lebensfreude bricht, und vor allem: — betrogene Ehemänner. Diese in zahllosen Variationen, Schattierungen und Nuancierungen. Solche, die absolut blind bleiben und unausgesetzt auf falschen Spuren wandeln. Ahnungslose, hinter deren Rücken das Fürchterlichste sich abspielt, und die unterdessen behaglich ihr Pfeifchen schmauchen und sich in ihrer Ruhe sonnen. Und dann wieder milde, von Weisheit überfließende Patrone, die das Weibchen längst durchschaut haben und mit ihr den Laffen von Liebhaber, die die Stunde des Rendezvous kennen und dennoch im Lehnstuhl sitzen bleiben. Weil sie erkannt haben, daß es ein Naturgesetz ist. Das Betrogenwerden nämlich. Die darum stillehalten und zufrieden sind mit dem Winkel, den ihnen das Dasein beschert, die sich der leisen Wärme freuen, die sie umgibt, während weit draußen das häßliche, stürmische Leben vorbeitost, für das man nicht mehr taugt, dem man nicht mehr gewachsen ist.

Hunderte von Figuren hat Gustav Maran gespielt in den vierzig Jahren, die er nun bei der Bühne zugebracht hat. Hunderte von Figuren, die, betrachtet man sie etwas genauer, allesamt eine starke Familienähnlichkeit aufweisen. Diese vielen Menschen, die Gustav Maran gestaltet hat, fordern gleicherweise unser Bedauern wie unser Lachen heraus: sie haben ausnahmslos im Leben einen Knackß bekommen; sie haben es nicht zu gut gehabt. Sie sind bedauernswerte Kerle, mit denen man Mitleid empfindet, denen man helfen möchte. Es sind Erniedrigte und Beleidigte, solche, die das Schicksal gezaust und dann in irgendeinen Winkel abgesetzt hat. Die den Frühling und den Sommer ungenützt gelassen haben, und die nun im Herbst gern Blüten treiben möchten. Was natürlich nicht geht. Ist das nicht traurig? Ist das nicht komisch? Je nachdem. Und es kann einem, je nachdem man

gelaunt ist, an zwei aufeinander folgenden Abenden, da Gustav Maran dieselbe Rolle spielt, passieren, daß man heute leise gerührt und morgen von einem kräftigen Lachen geschüttelt wird. Dieser Komiker zeigt klar und einfach, was die moderne Ästhetik gern beweisen möchte: daß Tragik und Komik eigentlich dieselben oder zumindest nahe beisammen liegende Wurzeln haben. Beide sind Anomalien, Abweichungen von der Daseins-symmetrie. Und es kommt bloß auf die Optik an. Auf den Beschauer, und wie er die Sachen sieht . . .

Gustav Maran ist der Komiker mit dem Minusvorzeichen; sein Lächeln ist das der Resignation. Und die alten Männer, die er spielt, sind eigentlich Kinder, wieder verantwortungslos gewordene Wesen, die längst vergessen haben, was sie in der schlimmen Lebensschule gelernt. Die nur darauf passen, daß der Wächter auf einen kurzen Augenblick wegsieht oder gar das Zimmer verläßt. Worauf im Nu ein tollkühner Streich erdacht ist, dessen Ausführung auch die kleinste Vernunft niemals zuließ. Das ist die Psychologie, die in den gleichgültigsten französischen Schwank hineinwächst, wenn Gustav Maran die Hauptrolle spielt. Und es passiert einem, daß man in andern wiener Theatern sitzt, wo dieser Schauspieler nie gespielt hat, und wo man sich plötzlich sagt: Das müßte der Maran spielen . . . So eine Maran-Rolle . . .! Und man begegnet Menschen, die man kopfschüttelnd betrachtet — im Caféhaus oder auf der Straße — und man sagt: Der ist ja ganz unnatürlich . . . Den müßte der Maran spielen . . . Wie gut der dann wäre . . .!

Spieloper und Pantomime / von Erik Jacobsohn

Erik von Dohnányi hat sich auf beiden Gebieten versucht und hat mit der Spieloper 'Tante Simona' ebensoviel Mißerfolg gehabt wie mit der Pantomime 'Der Schleier der Pierrette' Erfolg. Die Spieloper ist zum großen Teil an dem minderwertigen, ganz indiskutablen Text gescheitert, und bei der Pantomime hat Schnitzlers handfestes, spannendes und raffiniertes Buch den Hauptanteil am erfreulichen Eindruck.

Dohnányi ist als Pianist geschätzt, als Kammermusik-Komponist geachtet und als dramatischer Komponist ein Neuling. Nach dieser Spieloper zu urteilen, steht er den Anforderungen der Opernbühne hilflos gegenüber. (Davon gar nicht zu reden,

daß ein Komponist, der dieses Textbuch dem Papierkorb vor-
enthält, nicht gerade schmeichelhafte Rückschlüsse auf sein geistiges
Niveau zuläßt.) Aber dem Musikantentum Dohnányi in
absolutem Sinne ist die Sympathie nicht zu versagen. Er
hat sich bei dieser Spieloper im Stil und Ton zwar ganz
und gar vergriffen, hat ein Sammelsurium bekannter Phrasen
und Themen zusammengeschrieben und macht von der schlimm-
sten Untugend des Opernkomponisten, zu langweilen, herzhast,
naiv und ausgiebig Gebrauch. Aber Ansätze sind nicht zu
verkennen. Er baut in Liebesduetten auf volkstümlichen Themen
Steigerungen auf, die sich hören lassen können, operiert ge-
schickt mit dem Orchester (wenn auch im Affekt viel zu derb)
und ist sogar so revolutionär, als Hochschul-Lehrer eine ganze
Strecke munterer Quinten zu schreiben. Die Gemeinplählich-
keit seiner Ausdrucksweise, ihre vollkommene Unoriginalität,
wird gemildert durch eine innere Verwandtschaft mit Schumann
und Brahms, die ja auch, wie ihr Nachtreter, der Opern-
bühne fremd blieben.

Die Pantomime ist ein erweiterter und vergrößerter Schu-
mannscher Karneval, steht aber turmhoch über der Spiel-
oper, und zwar so, als wären beide Werke von ganz ver-
schiedenen Komponisten geschrieben. Hier, wo es nur eine
illustrierende Musik auf symphonischer Grundlage gilt, zeigt
es sich, was Dohnányi kann. Er hat nicht nur das technische
Rüstzeug des in klassischer Schule groß gewordenen Musikers,
sondern verfügt auch, angeregt durch Schnitzler, über Phan-
tasie und eigene Ideen in der Ausarbeitung. Seine Thematik
hat zwar auch hier keine ausgesprochene Physiognomie. Aber
ihr Charakter neigt sich wenigstens modernen Vorbildern zu
und paßt sich den Vorgängen der Handlung im Ausdruck und
Kolorit geschickt an.

Das Deutsche Opernhaus hatte bei der Pantomime von
vornherein gewonnenes Spiel, weil zu Schnitzler und Dohnányi
die Schauspielerin Elsa Galafres kam. Sie hat eine
größere mimische Ausdruckskraft im Affekt als etwa Grazie
und Liebenswürdigkeit, was bei dieser Rolle nur gut ist.
Ihre Leistung ist durchdacht und verdeutlicht ohne Zwang die
musikalische Absicht. Ohne das Rechte, Passende, aber flug
und impulsiv: so ist ihre Pierrette. Sonst fiel noch Einar Linden
durch Nijinski-Beine auf. Im Mittelbild zeugten die angst-
voll durcheinanderstürmenden Hochzeitsgäste von fleißiger Regie-
arbeit. Die stimmungsvolle Dekorationen priesen Wunderwalds
Geschick. Wogegen in 'Tante Simona' auch gesungen wurde,
was für die Sänger und Zuhörer gleichermaßen undankbar war.

Kulturfaktor Film

Der Kinematograph' — eine Zeitschrift, die in Düsseldorf erscheint — bringt die Ergebnisse einer Umfrage über den literarischen Wert der Filme und in derselben Nummer Anzeigen, von denen eine kleine Auswahl wiedergegeben werden muß.

*

Voranzeige! Am 18. April erscheint der Film 'Maud Muller' nach dem gleichnamigen lyrischen Gedicht von J. G. Whittier. Dieses Sujet ist sowohl in Szenerie wie in Photographie erstklassig und stellt auf dem Gebiete der Kinematographie direkt etwas Neues, noch nicht Dagewesenes dar. Es hat bisher noch keiner den Versuch gemacht, ein lyrisches Gedicht für die Filmbühne herzustellen, und es ist der Fabrik Nestor durch ihre vorzüglichen Darsteller Donald Mc. Donald und Vivian Rich gelungen, wirklich etwas Hervorragendes auf die Filmbühne zu bringen. J. G. Whittier, welcher am 17. Dezember 1807 in Nordamerika geboren wurde, hat sich den Beinamen 'Quäkerdichter' erworben, und sind seine Dichtungen einfach und treuherzig.

*

Es ist uns gelungen, den großen deutsch-amerikanischen Star und langjährigen Direktor vom Irving Place Theatre in New York, den fast einzig existierenden ersten Helden und Charakterliebhaber Theodore Burgharth als Filmdarsteller ausschließlich für uns zu verpflichten. Es ist schlechtweg erstaunlich und für die Theater- wie für die Kinofachleute vom größten Interesse, wie ein darstellerisches Talent vom Schlage Theodore Burgharths sich in seinem ersten Gastspiel auf dem Film bereits 'eingearbeitet' hat. Gewiß, ein so hervorragender Schauspieler wie Theodore Burgharth, von dem anlässlich seines Auftretens als König Heinrich, Karl Moor und so weiter das New Yorker Morgenjournal rühmte, er nehme eine Zwischenstufe zwischen Rainz und Matkowsky ein, wird vor den neueren Projektionslampen bald so gut seinen Mann stellen — darf man annehmen — wie vor dem früheren Rampenlicht. Aber hier ist der sicherlich seltene Fall, der geradezu ein Glücksfall genannt werden muß, daß der Filmschauspieler Theodore Burgharth vom allerersten Augenblick an dem Bühnenschauspieler Th. B. einfach congenial war.

*

Schönheit ist Macht! Nur zu wahr ist dieser Ausspruch — wie ich wieder einmal konstatieren konnte, als ich den Film 'Cleopatra' vor Theaterbesitzern vorführte. Man sagte mir, daß

das Spiel der gefeierten amerikanischen Schönheit Helen Gardener geradezu unwiderstehlich faszinierend wirkt. Man kann nicht anders als wie gefesselt an den lebenden sprechenden Zügen dieser großen Bühnen-Schönheit zu hängen. Man glaubt Cleopatra, die große egyptische Königin und unerreichte Verkörperung weiblicher Grazie lebend in Original vor sich zu sehen. Die ganze — so meisterhafte — Wiedergabe von Cleopatra wirkt in diesem Film wie eine Rundgebung aus alter Zeit auf den Beschauer. Die Aufführungsrechte des Monstre-Films 'Cleopatra' werden ab jetzt für alle Orte Deutschlands und der Schweiz vergeben. Die Herstellung der Riesen-Film-Tragödie 'Cleopatra' mit der unvergleichlichen Helen Gardener in der Hauptrolle kostet circa eine Viertel Million Mark. 'Cleopatra' ist einer jener zugkräftigen Filme, von denen man sagt: Jeder Hundertmarkschein, der dafür als Leihgeld ausgegeben wird, muß sich verzehnfachen!

*

Alleinaufführungsrecht! Sarah Bernhardt, die berühmteste Schauspielerin der Welt, in: 'Die letzte Liebe einer Königin'. 300 000 Francs!!! Gage erhielt die Sarah-Bernhardt-Truppe für ihr Spiel. 120 000 Einzelaufnahmen!!! enthält diese bedeutungsvolle Filmschöpfung. 1200 Meter!!! ist die Länge des Films 'Die letzte Liebe einer Königin'.

*

Haben Sie schon 'Der Andere' mit Albert Bassermann gespielt??

Haben Sie schon „Die letzten Wege des Kapitän Scott“ gespielt? Einzeln zu verleihen:

Laßt die Toten ruhn	960 Meter
Einer Mutter Augen	765 „
Das Geheimnis des Chauffeurs	717 „
Roman einer Verschollenen	960 „
Aus Preußens schwerer Zeit	1300 „
Des Pfarrers Tochterlein	950 „
Büchelmanns	1080 „

*

In der Umfrage über die literarische Möglichkeit des Films aber hat nur einer den schönen Mut unbedingter Hoffnungsfreudigkeit. Es ist Hermann Sudermann — der da schreibt: „Durch mein zukünftiges Verhalten werden Sie Ihre Fragen im bejahenden Sinne beantwortet finden.“ Damit meint er die Möglichkeit, es durch den Film dem Drama gleich zu tun. Die umgekehrte Möglichkeit hat er durch sein früheres Verhalten bewiesen.

Antworten

Wiglud, Czernowiz. Loda. Wenn Dein Bauer an einem schönen Frühlingstage in Ekstase Thrit von sich gibt, so ist das sehr hübsch für ihn — aber nicht für uns. Es existieren keine Gesetze für die Thrit, wie überhaupt nicht für die Kunst — nur: auf den guten Willen allein kommt es nicht an. Laß es.

Reschle. Es wurde konstatiert, daß Mosse einen Ahnungslosen zu einem Hebbel-Abend geschickt hatte — einen, der Sie nicht von Winterstein unterscheiden konnte, und der Winterstein für Ihre (ob kleinen, ob großen) Mängel zur Verantwortung zog. Dabei bleibt's. Es handelt sich hier wirklich nicht um Sie, sondern um eine nicht ganz einwandfreie Reportage.

Frau M. Na-g-t. Mit Vergnügen. Also spricht das Deutsche Philologenblatt: „Es sind nicht alle Gedichte aufgenommen, bei Goethe besonders fehlen einige aus Rücksicht für das Leserpublikum.“ Auf den toten Dichter braucht man keine Rücksicht zu nehmen.

M. Sp., Cöln. Vielen Dank. Also der Rezitator Ludwig Hardt aus Berlin „trug frei aus dem Gedächtnis Gedichte und Novellen vor, und die Art seines Vortrags konnte wohl Interesse erwecken. Dagegen kann die Wahl seiner Stoffe nicht anders als durchaus verfehlt bezeichnet werden. Herr Hardt scheint einen sonderbaren Begriff von einem ‚frohen Abend‘ aus Berlin mitzubringen, wenn er darunter den Vortrag von lusternen Geschichten versteht, die in einer vorwiegend aus Damen (nebst Badfischchen) bestehenden Gesellschaft entschieden deplaziert sind. Mit Ausnahme zweier Märchen von Andersen und Storm waren fast alle diese Erzeugnisse von Liliencron und Gustav Wied, Maupassant, Wedekind und Wilhelm Schäfer mehr oder weniger anrühlig. Die Literarische Gesellschaft ist keine derartig zusammengesetzte Herrengesellschaft, in der man mit derartigen Darbietungen leichte Erfolge erzielt.“ Es empfiehlt sich also doch, in derartigen Fällen leichte Erfolge mit Geschichten zu erzielen, die direkt aus Budapest kommen.

Emil W., Klein-Piepeniechen. Ihr Aufsatz über pariser Theater ist ausgezeichnet und wird in der Zeitschriftenschau registriert werden. Aber an einer Stelle fragen Sie: Wo ist Coquelin? Lassen Sie sich von Nestroff antworten: „Er betreibt ein stilles abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweiser seiner selbst; — er ist gegenwärtig ein verstorbener Schauspieler.“

Dr. Walter Fr—er., Berlin. „Der halbnärrische Stubenhocker, wenn ein Kasperletheater in die Stadt gekommen war, schrieb auf das vergilbte Papier, das ihm zur Verfügung stand, alle Bewegungen der Puppen genau auf, was der Puppenspieler vor und nach dem Spiel sagte, und wie oft die Zuhörer weinen mußten. Aber niemand laß das: die Leute gingen hin, sahen sich die lustigen Spiele an, lachten und zogen ab. Er aber sammelte noch jahrelang seine Eindrücke, ordnete sie, machte sein kleines Kalkül auf.“ Heute heißt er Rahane und macht durch ‚Glossen zum französischen Lustspiel‘ den Besuchern der Kammerspiele das Verständnis der ‚Einnahme von Berg-op-Zoom‘ schwerer, „als wie“ es sonst wäre. Daß nach dem Komparativ „als“ steht, weiß er noch nicht. Da ist es freilich kein Wunder, daß den Dramaturgen die Uebersetzung des Lustspiels nicht gestört hat.

Rundschau

Aus Hamburg

Eine Gesellschaft, die im wesentlichen aus Mitgliedern des Stadttheaters bestand, spielte im Curiohaus Strindbergs unauslöschliche Tragödie 'Der Vater'. Die beiden ersten Akte sind von überzeugender dichterischer Intensität, restlos gut. Der dritte Aufzug mit der Zwangsjackenszene ist unerträglich einseitig motiviert und künstlerisch verbildet. Das Ganze aber zieht vorbei dämonisch = elementar, aufreizend, trübselig, bis zur Raserei undbulsam. Nur die Figur des Rittmeisters wird so tief begründet, daß sie lebt. Sie lebt ein gespenstisches Leben. Die andern Gestalten bleiben monotone Folie. Diese Monotonie wirkt transzendental und bostojewskitief. Herr Arthur Wehrlin, der die Regie führte und zugleich den Rittmeister agierte, ging um Strindberg herum. Aber er versuchte doch wenigstens die unglaublich schwierige Figur aus sich heraus zu gestalten. Frau Ephra, die man sich vom stuttgarter Hoftheater verschrieben hatte, kopierte mit fatalem Geschick die Manieren der Friesch und der, ach, so überschätzten Durieux. Nun ist diese Laura ein ganz gewöhnliches, dummes, frigides Vieß; weswegen denn die rollenden Augen, der hñänenhaft vorgestreckte Hals, überhaupt die Mäxchen angeklebter Dämonie höchst deplaziert

waren. Zartfühlend und amüsant spielte Ballh von Küstenfeld den Strindbergbadfisch.

Bei der Aufführung der Komödie der Irrungen' im altonaer Stadttheater machte sich eine gesteigerte Regiekunst bemerkbar. All die Freude an Verwechslungen und Vertauschungen, an Arrangement, Maskenspiel und Situationskomik — die unverwüßliche Posse kam fein und nachhaltig zum Ausdruck. Komisch und rührend war es zu sehen, wie die Antipholisse und Dromios, Adriana, Luciana und andre archaisch und exotisch aufgeputzte Marionetten über die Bühne liefen; wie schwierige Uebergänge ohne viel Psychologie, aber mit dezidiertem Theatersinn gezwungen wurden. Voemenfeld verzichtet diesmal auf den Zauber der Illusionsbühne und erreicht dadurch, daß die Komödie sich rasch und reinlich abwickelt. Von kostümierten Russengeistern werden auf offener Szene ein paar Requisiten umgestellt. Die Zuschauer wissen endlich: es ist ein Schwank und ein Märchen dazu. Vernunftgemäß geht es zu und märchenhaft; mehr molierisch eigentlich als shakespeareisch. Immerhin: eine Regieleistung. Schauspielersich interessierte der Antipholis von Syracus des säuberlichen, ja präziösen Walther Brüggmann.

Dem 'Barbier von Berriac' Max Mellß fehlt es weder an

Antworten

Wigand, Czernowiz. Goda. Wenn Dein Bauer an einem schönen Frühlingsstage in Ekstase Chrit von sich gibt, so ist das sehr hübsch für ihn — aber nicht für uns. Es existieren keine Gesetze für die Chrit, wie überhaupt nicht für die Kunst — nur: auf den guten Willen allein kommt es nicht an. Laß es.

Reschke. Es wurde konstatiert, daß Mosse einen Ahnungslosen zu einem Hebbel-Abend geschickt hatte — einen, der Sie nicht von Winterstein unterscheiden konnte, und der Winterstein für Ihre (ob kleinen, ob großen) Mängel zur Verantwortung zog. Dabei bleibt's. Es handelt sich hier wirklich nicht um Sie, sondern um eine nicht ganz einwandfreie Reportage.

Frau M. Na-g-t. Mit Vergnügen. Also spricht das Deutsche Philologenblatt: „Es sind nicht alle Gedichte aufgenommen, bei Goethe besonders fehlen einige aus Rücksicht für das Leserpublikum.“ Auf den toten Dichter braucht man keine Rücksicht zu nehmen.

M. Sp., Cöln. Vielen Dank. Also der Rezitator Ludwig Hardt aus Berlin „trug frei aus dem Gedächtnis Gedichte und Novellen vor, und die Art seines Vortrags konnte wohl Interesse erwecken. Dagegen kann die Wahl seiner Stoffe nicht anders als durchaus verfehlt bezeichnet werden. Herr Hardt scheint einen sonderbaren Begriff von einem ‚frohen Abend‘ aus Berlin mitzubringen, wenn er darunter den Vortrag von lusternen Geschichtchen versteht, die in einer vorwiegend aus Damen (nebst Badfischchen) bestehenden Gesellschaft entschieden deplaziert sind. Mit Ausnahme zweier Märchen von Andersen und Storm waren fast alle diese Erzeugnisse von Liliencron und Gustav Wied, Maupassant, Wedekind und Wilhelm Schäfer mehr oder weniger anrühlig. Die Literarische Gesellschaft ist keine derartig zusammengesetzte Herrengesellschaft, in der man mit derartigen Darbietungen leichte Erfolge erzielt.“ Es empfiehlt sich also doch, in derartigen Fällen leichte Erfolge mit Geschichten zu erzielen, die direkt aus Budapest kommen.

Emil W., Klein-Piepeniechen. Ihr Aufsatz über pariser Theater ist ausgezeichnet und wird in der Zeitschriftenschau registriert werden. Aber an einer Stelle fragen Sie: Wo ist Coquelin? Lassen Sie sich von Nestroy antworten: „Er betreibt ein stilles abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweiser seiner selbst; — er ist gegenwärtig ein verstorbener Schauspieler.“

Dr. Walter Fr—er., Berlin. „Der halbnärrische Stubenhocker, wenn ein Kasperletheater in die Stadt gekommen war, schrieb auf das vergülte Papier, das ihm zur Verfügung stand, alle Bewegungen der Puppen genau auf, was der Puppenspieler vor und nach dem Spiel sagte, und wie oft die Zuhörer weinen mußten. Aber niemand laß das: die Leute gingen hin, sahen sich die lustigen Spiele an, lachten und zogen ab. Er aber sammelte noch jahrelang seine Eindrücke, ordnete sie, machte sein kleines Kalkül auf.“ Heute heißt er Rahane und macht durch ‚Glossen zum französischen Lustspiel‘ den Besuchern der Kammerspiele das Verständnis der ‚Einnahme von Berg-op-Zoom‘ schwerer, „als wie“ es sonst wäre. Daß nach dem Komparativ „als“ steht, weiß er noch nicht. Da ist es freilich kein Wunder, daß den Dramaturgen die Uebersetzung des Lustspiels nicht gestört hat.

Rundschau

Aus Hamburg

Eine Gesellschaft, die im wesentlichen aus Mitgliedern des Stadttheaters bestand, spielte im Curiohaus Strindbergs unauslöschliche Tragödie 'Der Vater'. Die beiden ersten Akte sind von überzeugender dichterischer Intensität, restlos gut. Der dritte Aufzug mit der Zwangsjackenszene ist unerträglich einseitig motiviert und künstlerisch verbildet. Das Ganze aber zieht vorbei dämonisch-elementar, aufreizend, trübselig, bis zur Raserei unbulbsam. Nur die Figur des Rittmeisters wird so tief begründet, daß sie lebt. Sie lebt ein gespenstisches Leben. Die andern Gestalten bleiben monotone Folie. Diese Monotonie wirkt transzendental und dostojevskitief. Herr Arthur Wehrlin, der die Regie führte und zugleich den Rittmeister agierte, ging um Strindberg herum. Aber er versuchte doch wenigstens die unglaublich schwierige Figur aus sich heraus zu gestalten. Frau Ephra, die man sich vom Stuttgarter Hoftheater verschrieben hatte, kopierte mit fatalem Geschick die Manieren der Friesch und der, ach, so überschätzten Durieux. Nun ist diese Laura ein ganz gewöhnliches, dummes, frigides Biest; weswegen denn die rollenden Augen, der hhänenhaft vorgestreckte Hals, überhaupt die Märchen angelebter Dämonie höchst deplaziert

waren. Zartfühlend und amüsanter spielte Ballh von Küstefeld den Strindbergbadfisch.

Bei der Aufführung der 'Komödie der Irrungen' im altonaer Stadttheater machte sich eine gesteigerte Regiekunst bemerkbar. All die Freude an Verwechslungen und Vertauschungen, an Arrangement, Maskenspiel und Situationskomik — die unverwüßliche Posse kam fein und nachhaltig zum Ausdruck. Komisch und rührend war es zu sehen, wie die Antipholisse und Dromios, Adriana, Luciana und andre archaisch und exotisch aufgeputzte Marionetten über die Bühne liefen; wie schwierige Uebergänge ohne viel Psychologie, aber mit dezidiertem Theatersinn gezwungen wurden. Voewenfeld verzichtet diesmal auf den Zauber der Illusionsbühne und erreicht dadurch, daß die Komödie sich rasch und reinlich abwickelt. Von kostümierten Kulissengeistern werden auf offener Szene ein paar Requisiten umgestellt. Die Zuschauer wissen endlich: es ist ein Schwanke und ein Märchen dazu. Vernunftgemäß geht es zu und märchenhaft; mehr molierisch eigentlich als shakespeareisch. Immerhin: eine Regieleistung. Schauspielersich interessierte der Antipholis von Shracus des säuberlichen, ja präziösen Walther Brüggmann.

Dem 'Barbier von Berriac' Max Mells fehlt es weder an

Klavier, und alles Gesprochene wird nachdenklich und bekommt Melodie. Statt dessen: ein bürgerlich hohes, ungemüthliches Gemach. Also selbst da noch.

Diese Stimme! Wie sie leise sagt: „Fritz“ oder irgend ein andres liebes Wort, eine Belanglosigkeit. Es ist eben da, nicht nur im Können, sondern innen. Liebe, die in ihrer Innerlichkeit alles jeual-psychologische Grübeln ad absurdum führt, Liebe, der das leise Wort fast schon zu viel ist — das kann SZG gestalten. Wie? Mit nichts. Eine rührende

Bewegung der gefalteten Hände, ein Wiegen des Kopfes — mit nichts.

Sie nahmen ihr viel von ihrer Wirkung. Der nette Gassenjunge Massary überzönte sie, statt sie erst recht zur Geltung zu bringen, die Männer waren sie nicht wert — und doch! Und doch! Man hörte den ganzen Abend immer nur sie, immer nur den leisen Ton, den Zauber, die Einzige. Ihr Vater Ballenberg: weise und prächtig. (Nur das Schwimmen sollte so ein alter Mann lassen.)

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Rudolf Fastenrath: Königin Luise, Fünfsaktige Trag.

Max Halbe: Freiheit, Ein Schauspiel von 1812.

Annahmen

Hans Hauptmann: Das Fräulein vom Globus, 5tstpl. Königsberg i. Pr., Neues Schspth. (Drei-Masken).

Paul Langenscheidt: Orsow, Drama. Bremerhaven, Stadth. (Eduard Bloch).

Robert Sander: Die Anstandsvisite, Dreiaktiges 5tstpl. Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Leo Walther Stein: Biebermeier, 5tstpl. Hannover, Hofth.; Königsberg, Neues Schspth. (Eduard Bloch).

Aufführungen

1. von deutschen Werken

14. 3. F. Th. Gzovor: Letzte Spiele, Einaktige Tragikomödie. Wien, Residenzbühne.

1. 4. Fritz With: Masken, Schsp. Bremerhaven, Stadth.

3. 4. Max Malén und Anton Menzinger: Affen, Dreiaktige Komödie. Stuttgart, Schspth.

5. 4. Ferdinand Bronner: Vaterland, Fünfsichtiges Tiroler Volksdrama. Wien, Deutsches Volksth.

Max Kempner-Hochstätt: Der schwarze Filippo, Vieraktiges Schsp. Frankfurt a. O., Stadth.

6. 4. W. Berthold und Karl Kustop: Die Seifenblase, Dreiaktiges 5tstpl. Gera, Hofth.

V. Friedmann: Die Brinzenjagd, Dreiaktige Operette, Text von Fritz Grünbaum und Heinz Reichert. Dresden, Residenzth.

Th. Heinrich (Heinrich Tölle): Das Frühstück beim Minister, Dreiaktige Komödie. Barmen, Stadth.

8. 4. Paul Fr. Evers und Otto Metterhausen: Fräulein Direktor, 5tstpl. Lübeck, Stadth.

9. 4. Leo Birinski: Rasolnikow, Dreiaktiges Drama. Gera, Hofth.

Rudolf Strauß: Mes-
alliance, Dreiaktige Komödie.
Troppau, Stadtth.

10. 4. Siegfried Trebitsch: Ein
Mutterohn, Dreiaktiges Schpl.
Wien, Burgth.

3. in fremden Sprachen
Henry Kistemaekers: L'Exilée,
Drama. Paris, Camps Elysées.
Arthur Pinero: Theaterbesucher,
Satire. London, St. James
Theatre.

Jubiläen

Der lebende Leichnam: 50, Ber-
lin, Deutsches Th.

Kuhreigen: 150, Berlin, Kur-
fürstentheater.

Majolikä: 100, Berlin, Ostplhs.

Neue Bücher

Friedrich Fretja: Hinter der
Rampe, Theaterglossen. München,
Georg Müller. 125 S.

Ludwig Seelig: Reichstheater-
gesetz. Ein Beitrag zu der so-
zialen Frage des Theaters. Gesetz-
entwurf der Regierung und Gegen-
entwurf. Herausgegeben von der
Genossenschaft Deutscher Bühnen-
angehöriger. Mannheim, J. Bens-
heimer. 93 S. M. —, 50.

Heinrich Stümde: Henriette
Contag, Ein Lebens- und Zeit-
Bild. Mit zwölf Tafeln. Berlin,
Gesellschaft für Theatergeschichte.
312 S.

Robert Walser: Aufsätze. Leip-
zig, Kurt Wolff. 237 S.

Dramen

Alexander Hajo: Die Jungen
und die Alten, Dreiaktiges Schpl.
Berlin, Deisterheld & Co. 110 S.

H. Halbert: Die rote Kugel,
Dreiaktige Komödie. München,
Hans-Sachs-Verlag. 62 S. M. 1.50.

Arnaud Lübers: Der Weg zur
Vollendung, Fünfaktiges Drama.
Leipzig, Pandora-Verlag. 96 S.
M. 2.—.

Zeitungen und Zeitschriften

L. Andro: Via Rosen. Merker
IV 6.

Alfred Auerbach: Regisseur und
Anfänger. Szene II 10.

Julius Bab: Die Bedeutung
Friedrich Hebbels. Sozialistische
Monatshefte XIX 5.

Richard Ell: Theaterfanatismus.
Theater IV 15.

D. Feußner: Sollen wir den
'Parisfal' schützen? Osten XXXIX 3.

Oscar Klein: Napoleon der Erste
auf der Bühne. Der neue Weg
XLII 14.

Hermann Kohlmeß: Zur Ge-
schichte des historischen Kostüms auf
dem Theater. Der neue Weg
XLII 14.

Carl Lafite: Die klassische Ope-
rette. Merker IV 6.

F. L. Marinetti: Die dramati-
schen Werke Gabriele d'Annunzios.
Neue Theater-Zeitschrift III 12.

Hermann Meister: Von der
Kritik. Merker IV 6.

Peter Hansen: Film und Lite-
ratur. B. L. 173.

Heinrich Otto: Vom Sterben des
Dramas. Hannoverscher Courier
30 447.

B. Paetow: Der Rundhorizont,
seine Vorteile und Nachteile.
Theatercourier 1006.

Stefan Pollatschek: Der Fall
Stefan Großmann. Wage XVI 13.

Ulrich Rauscher: Die Rino-
Ballade. Kunstwart XXVI 13.

Ernst Edgar Reimérdes: Louise
Adelgunde Victorie Gottsched. Der
neue Weg XLII 14.

Wilhelm Röns: Zur Bühnen-
einrichtung von Schillers 'Don
Carlos'. Szene II 10.

Eugen Styr: Kritik. Die Brücke
II 3.

Ernst Traumann: Lebende
Schatten in Goethes 'Faust'. Süd-
deutsche Monatshefte X 7.

Richard Treitel: Die Trennung
der Konzessionen. Deutsche Bühne
V 6.

Walter Turzinskiy: Berliner
Theaterlandale. Theater IV 15.

Der Hervorruf. Bühne und Welt
XV 13.

Emil Waldbmann: Pariser Thea-
ter. Gildenkammer III 7.

Viktor D. Weber: Hebbel als Mensch. Das freie Wort XIII 1.

Theaterbau

Zum engern Wettbewerb für ein Theater der Stadt Bonn sind die Architekten von Bonn und die Herren Martin Dülfer in Dresden, Oscar Kaufmann in Berlin und E. Vetterlein in Darmstadt eingeladen worden. Das neue Haus, das 1915 eröffnet werden soll, ist bei einer Bausumme von 750 000 Mark für etwa 900 Sitzplätze berechnet.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Fritz Niedt vom berliner Komödienhaus 1913/18.

— (Sipplhs.): Martha Kovelsh ab 1914.

Bern (Stadtth.): Albert Rej von Kopenhagen.

Bremen (Stadtth.): Lothar Mendes von Lodz 1913/15.

Bromberg (Glasiumth.): Lisa Bonney von Hagen i. W.

Cöln (Vereinigte Stadtth.): Hans Werckmeister als Oberregisseur.

Düsseldorf (Schiplhs.): Ischa Wraga aus Grefeld.

Friedrichroda (Kurth.): Hans Ritterskamp von Eisenach 1913.

Gmunden (Kurth.): Robert Fernried 1913.

Hagen (Stadtth.): Florin Heine vom Stadtth. Düsseldorf.

Hannover (Deutsches Th.): Hans Ritterskamp 1913/15.

Heilbronn (Stadtth.): Richard Gachler von Grefeld 1913/15.

Leipzig (Stadtth.): Claire Hansen-Schultheß vom weimarer Hofth.

Linz (Landesth.): Robert Fernried 1913/14.

Lüneburg (Stadtth.): Ina Holten vom hamburger Deutschen Schiplhs. 1913/14.

Mannheim (Hofth.): Gertrud Runge vom weimarer Hofth.

Pforzheim (Stadtth.): Katharina Falken vom berliner Suijenth. 1913/14.

Prag (Deutsches Landesth.): Otto Tostau.

Kopenhagen (Stadtth.): Leonore Oppermann.

Stuttgart (Hofth.): Otto Heger vom aachener Stadtth.

Thale (Harzer Bergth.): Wolf Benekendorf, Sommer 1913.

Nachrichten

Der Rat der Stadt Leipzig wird in der Stadtverordnetenversammlung beantragen, den Zuschuß zum städtischen Bühnenbetrieb für die Spielzeit 1913/14 von 250 000 auf 600 000 Mark zu erhöhen.

Das Stadttheater in Bilsen ist für die Spielzeit 1913/14 an den Oberregisseur Heinrich Edgar vom Stadttheater in Mährisch-Odrau vergeben worden.

Die Presse

Tim Klein: Weit Stoff. Schauspiel in fünf Akten. Schauspielhaus.

Börsische Zeitung: Selbst in den Tagen der blühenden Staatsaktion habe ich selten ein Stück miterlebt, in dem die Freude am Rohstofflichen solche Orgien begeht.

Morgenpost: Eine hohle Kostümatrappe aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Börsencourier: Das Schauspielhaus enthüllte mit unbesieglichem Stilgefühl alles Unehnte.

Localanzeiger: Man muß sich an die edlen Absichten halten, um die Mängel und Schwächen des Erreichten zu verschmerzen.

Tageblatt: Dieses Schauspiel hat viel Sterbliches und wird seinen jungen Autor nicht unsterblich machen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag d. r. Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Pag & Garleb G. m. b. H., Berlin W 67, Wilhelmsstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

24. April 1913

Nummer 17

Ariadne auf Naxos / von Julius Bab

Wenn der literarische Kritiker vor andern zu sprachkünstlerischem Erlebnis befähigt und zur Ergründung und Verfündung dieses Erlebens berufen ist, so darf ihn nichts von der Erfüllung dieses Berufes abhalten. Und wenn ein Dichter sein eigenes Geschöpf preisgegeben, es dem glänzenden Glend der Oper überantwortet hat, wenn eine Dichtung von einer rauschenden Musik verdeckt, von einem amerikanischen Theaterummel verschüttet worden ist — und es ist wirklich eine Dichtung — so wollen wir sie herausgraben. Opernkritik und Theaterbericht mögen hier ihres Amtes walten und nach Gebühr Strauß verherrlichen, Reinhardt loben und Hülsen verreißen: uns soll hier nichts kümmern, als zu begründen und zu verkünden, daß Hugo von Hofmannsthal mit dem sogenannten Textbuch dieser ‚Ariadne auf Naxos‘ ein wundervolles Wortkunstwerk geschaffen hat. Seit vielen Jahren, seit jenem Zwiegespräch des Oedipus und der Jokaste auf dem heiligen Berg von Theben erfüllt uns zum ersten Mal wieder ein Werk dieses Dichters (ganz jenseits aller Musik) mit jener Zauberkraft des Wortes, durch die dieser Oesterreicher einmal erschütternde und verwandelnde Macht über unsre jungen Jahre besaß.

Die zwei Akte geschickt bearbeiteter und dennoch langweiliger Molière sind freilich nicht gemeint. Sie sind auch im Sinne des künstlerischen Organismus von Uebel. Denn sie stehen zu der prachtvollen Idee der Oper fast lediglich im Verhältnis eines vorbereitenden Apparats, und das wirkliche Kunstwerk duldet kein bloßes Mittel, verlangt, daß jeder Teil nicht nur diene, sondern zugleich das Ganze sei, innerlich erfüllt vom Leben der im Zentrum sitzenden Idee. Wenn aus der Beziehung des prozigen Herrn Jourdain zu seinen angeschwärmten Cavalieren eine Widerspiegelung der Hofmannsthalschen Idee nicht zu gewinnen war, so dürfte ihrer

bloß technischen Notwendigkeit in einem rechten Kunstwerk niemals solch ein Raum gewidmet werden. Es ist eine nur theatrale Verkoppelung eines schlechten und eines guten Stückes. Dem bloß technischen Bedürfnis des guten Stückes: Der Befehl des ahnungslosen Parvenus, die seriöse Oper und den italienischen Lieberschwank auf einmal zu spielen — diesem Bedürfnis hätte eine ganz kurze Introduktionszene wirksamer genügen können. Aber, sobald nun der Preis einmal bezahlt ist und Hofmannsthals selbständige Dichtung anhebt, entsteht vollendete Wortkunst.

Und zwar beginnt dies Meisterwerk Hofmannsthals keineswegs erst mit der Oper; das Vorspiel der tragischen und der Grotesk-Spieler, auf die der Befehl zur Zusammenlegung ihrer Produktionen hereinstürzt, gehört schon im vollsten Maße dazu. Daß ein so aller Bühnenkünste kundiger Thebaner wie Hofmannsthal die Rivalität der Volksängerin und der Diva aufs amüsanteste zu geben versteht, ist nicht überraschend. Wie die heitere Muse, verkörpert durch den Tanzmeister, und die tragische durch den Mund des Musiklehrers, ihre Kinder tröstet und ihrer unbedingten Ueberlegenheit versichert: das ist trotz der Kokokomotive von gegenwärtigster Lebendigkeit. Und eine Aeußerung, wie sie aus dem Kreise der Volkstümlichen fällt: „Wäre ich der König, ich ließe von Polizei wegen jedes Musikstück verbieten, daß ein Kanarienvogel nicht vom ersten Hören nachsingt“, hat immerhin etwas Monumentales. Das Schöne aber ist erst, daß dieser Kontrast nun nicht mehr, wie die Albernheiten des Herrn Jourdain, ein bloß technisch verbundenes theatrales Sonderamusement bedeuten, sondern bereits im notwendigen Zusammenhang mit dem geistigen Zentrum des Gedichtes stehen. Denn alsbald erscheinen die Lakaien, um in einem Lakaienton von amüsantester Ueberlegenheit den Spielern die Wünsche ihres gnädigen Herrn auszurichten. Und nun gewinnt der Kontrast zwischen den Volksängern und den Opernkünstlern bereits geistige Bedeutung. Zerbinetta hat gar nichts dagegen: sie findet den Unterschied zwischen Naxos und einer venetianischen Gasse nicht sehr bedeutend, sie findet das gleiche Allgemeine und Gemeine überall und ist gern bereit, ihre Späße auch auf Naxos zu treiben. Ariadne aber ist empört; sie hält auf die Würde ihrer Kunst, man kann sie nur mit der Schmeichelei locken, daß sie gerade, wenn sie mit der Tänzerin zugleich auf der Bühne steht, ihre ganze Einsamkeit und überlegene Größe fühlbar machen wird. Viel tiefer ist der Widerstand, den der Komponist der Oper leistet. Es ist amüsant zu sehen, wie hier,

wo die Ueberwältigung eines Idealisten durch die blöde Materie gezeigt werden soll, sich Hofmannsthal Sprache für einen Moment auf's innigste mit Frank Wedekinds Dialogen berührt. Das Gemeinsame dieser Geister, die an den beiden Enden der modernen nihilistischen Romantik stehen, der eine in mystisch melancholischer, der andre in materialistisch zynischer Haltung, wird deutlich, wenn man hier den Komponisten mit fanatischer Verzweiflung gegen Situationen anrennen und unterliegen sieht. Dieß verbohrte Vorsichhinsprechen, diese monologischen Schreie mitten im Dialog sind ganz Wedekind, und die erste Aeußerung, die der Komponist nach Empfang der Nachricht tut: „Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt“, erinnert so völlig an die Aeußerungsart des Alwa Schön, Carl Hermann oder König Nicolo, daß man (bei Hofmannsthals hemmungsloser Empfänglichkeit für jeden starken literarischen Eindruck) wohl an eine direkte Abhängigkeit glauben darf. Aber der dann folgende Dialog zwischen dem Komponisten und der Zerbinetta hat trotz höchster Gleichheit im Thema schon gar nicht mehr den straffen, hart bohrenden Ton Wedekinds, sondern die weichere, mehr gelockerte Rhythmik des Wiener's. Denn während der Dondichter in verzweifelter Opposition der Tänzerin den Sinn seiner tragischen Dichtung vom Wesen jener Liebe, die nur mit dem Tode enden kann, erklärt, leugnet sie ihm fast in die Augen hinein die Existenz solcher Liebe: Ariadne sei ihresgleichen und der ersehnte Tod schließlich nur der neue Mann — der ruhig so hübsch blaß und dunkeläugig wie der Komponist sein dürfe. Und während noch der Komponist das Wort auf den Lippen hat, daß er diese Stunde nicht überleben werde, zwingt ihn ihr Blick schon mit verführerischer Gewalt, die Vergänglichkeit solches Sterbewillens zu ahnen. Dieses Zerbrechen eines hohen Pathos an einer rüstig gemeinen Sinnlichkeit ist nun freilich nicht wie bei Wedekind mit dem grimmigen Wohlgefallen des Materialisten gegeben, hart, scharf und klar: es ist ein wortlos weiches Ineinandergleiten, ein unmerkliches, zitterndes Einsinken der Kontraste. Aber der Komponist ist jedenfalls belehrt, daß sein tragisches Gedicht von der heroischen Liebe nicht schlechter wird, wenn der freche, lustige Alltag der Zerbinetta hineinkommt! Und so beginnt das Spiel.

Ariadnes Klage baut sich in Versen von geschlossener Wucht auf. Die kleinen, klingelnden Tröstungen der vergnügten Harlekine zerfallen ohnmächtig an diesem Pathos. Und plötzlich wird sichtbar, was dies Ariadnemotiv, was diese Liebende,

die den Tod erwartet und die doch dem neuen Gott des Raufes verfallen wird, was sie im Werke Hofmannsthals bedeutet. Die Flucht der unablässigen Verwandlung hat diesen Dichter von Unbeginn gequält. „Dies ist ein Ding, das keiner voll ausfinnt und viel zu grauenvoll, als daß man klage, daß alles gleitet und vorüberrennt.“ Und jetzt baut er sich voll tragischer Ironie das Ideal einer großen Treue, die ein Erlebnis festhalten, ihre Persönlichkeit im Strudel des Gleitenden bewahren will. Sie muß erkennen, daß das nicht dem Lebendigen vergönnt wird, und deshalb steigert sie Hofmannsthals Erkenntnis mutig zu den starken Versen empor:

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:
Es hat auch einen Namen: Totenreich.

Hier ist nichts rein!
Hier kam alles zu allem!

Der alte romantische Todeswille bricht hier auf einem neuen Wege durch, der der alten heiligen Sehnsucht des Novalis an Reinheit und Gradheit jedenfalls näher ist als jene schwülen Schluchten Wagnerscher Sinnlichkeit, die zuletzt dahin wiesen.

Aber nun, im Augenblick, da Hofmannsthals romantische Weltverzweiflung, jenes tragische Ueberranntsein des Sensitiven, dem „alles nahe“ ist, ihren höchsten, reinsten Punkt erreicht, da mischt sich mit ironischem Schwung eine Weltlust, ein Wirklichkeitsfönn ein, wie dieser Dichter sie bisher nicht besessen oder mindestens so ursprünglich fromm, so künstlerisch rein, so lyrisch stark noch nicht ausgedrückt hat. Zerbinetta kommt und setzt in drolligster Opernmanier zu ihrer Arie an, die aber bald und ohne allen Zwang sich zu einem wundervollen lyrischen Gleichnis erhebt. Zwischen der tragisch trauernden Prinzessin und der viel geliebten kleinen Kokette wächst eine ebenso tragische wie komische Gemeinsamkeit auf. Den Tod der Verlassenen auf der wüsten Insel kennt Zerbinetta sehr gut. Sie ist ihn hundertmal fröhlich, lebendigen Leibes gestorben und auferstanden in neuer Liebe: „Als ein Gott kam jeder gegangen, jeder wandelte mich um.“ Noch versteht Ariadne die Sprache der andern nicht, und voll unnahbaren Hochmuts zieht sie sich in die Höhle ihres Grams zurück. Zerbinetta erefutiert in einem absichtlich vollkommen konventionell gehaltenen Harlekinspiel eine Illustration ihrer Erfahrungen. Aber da kommt er, der reizende Knabe, der junge Gott — Bacchus! Dryade, Njade und Echo melden ihn an. Ihre Zwiesprache muß die Vorgeschichte des jungen Gottes geben, und das ist dramatisch unzureichend, prägt sich gerade in der aufgeregten Aufstellung unter mehrere Stimmen nicht ein. Aber wir haben

es hier nur mit einer lyrischen Dichtung, szenischer Form sich nähernd, zu tun, wie es alle besten Werke Hofmannsthals bisher waren, und in diesem Sinne ist die Exposition des Bacchus wundervoll. Denn wie aus dem bloßen Liebhaber der Zerbinetta Hofmannsthals Vers den zauberisch verwandelnden Gott aufwachsen läßt, so schafft er hier aus dem Bacchus den jungen, eben an die Schwelle der Liebe tretenden Mann, dessen Zauber ein völlig menschlicher ist. Göttliches und Gemeines neigen sich in einer wundervoll lebendigen Mitte zu einander. Der Semele Sohn ist im Feuer geboren, das zarte Kind ist plötzlich ein Knabe, ein Mann geworden, zu abenteuerlicher Fahrt steuernd und (die entscheidende, tiefsinnigste Erfindung Hofmannsthals): er hat bei der Circe gelegen, und sie hat ihn nicht verwandelt! Die Feuerprobe des ersten Sinnenaufruhrs ist bestanden, und kein Tier kam heraus, sondern ein Gott; der junge zum höchsten Glanz der ersten wirklichen Liebe bereite Mann. Nun ertönt unsichtbar die Stimme des göttlichen Jünglings, und sein Lied zähle ich zu den schönsten Versen, die Hofmannsthal je geschrieben hat:

Circe, kannst du mich hören?
 Du hast mir fast nichts getan —
 Doch die dir ganz gehören,
 Was tust du denen an?
 Circe, ich konnte fliehen,
 Sieh, ich kann lächeln und ruhn —
 Circe, was war dein Wille
 An mir zu tun?

Wer Verse wahrhaft hören kann, der muß von der Vollkommenheit dieser Zeilen erschüttert sein. Wie viel süße, kühne Neugier tummelt sich hier! Welch herausforderndes Necken und stolzes Innehalten, wie ganz und gar der Knabenhaft ungelente Schwung des eben erwachten Jünglings! Und dies wundervolle Fragen, Stocken, Innehalten und Zaudern in den drei betonten Silben der letzten Zeile! Dieser Rhythmus spiegelt sich im Ganzen des Liedes dann weiter: in den beklommen fragenden Mittelstrophen, aus denen sich der Schluß wieder triumphierend emporreißt. Mit diesem Liede lebt der Jünglingsgott vollkommen, ehe er aufgetreten ist. Hier kann ich deutlich machen, warum ich vorhin sagte, daß die Musik den dichterischen Wert „verdeckt“. Straußens Musik zu diesen Versen ist gewiß sehr schön, und den klingelnden Wirbel der Becken, der jedesmal das Wort „Circe“ umbrandet, werde ich lange im Ohr behalten. Aber einen Komponisten von der Enthaltensamkeit, daß er lediglich die eingeborene Melodie des Dichters instrumentierte, gibt es nicht. Jeder Komponist legt

über die Verse (besten Falls ihren letzten Sinn, ihr Ergebnis treffend) seine eigene Musik. Das ist seine Notwendigkeit und also sein Recht — aber für den, der Sprachmusik vernehmen kann, bleibt es immer eine Barbarei, etwa so, als ob man vollkommene Bronzen in den Ofen würfe, um Stoff für einen neuen Guß zu erhalten. Für den, der die Musik der Dichter vernehmen kann, ist die Schönheit der Zeile „An mir zu tun?“ durch keine andre Musik zu überbieten, durch jede nur zu stören. Sie kündet den göttlichen, den zum Manne erwachten Knaben unübertrefflich schön.

Und so verkündet erscheint nun der Gott, von der männerkundigen Zerbinetta, die seinen ganzen Zauber zu würdigen weiß, gemeldet. Sie stehen vor einander, Mann und Weib. Er ahnt eine neue, stärker verwandelnde Zauberin als Circe, sie erwartet in ihm den ins Reich der ewigen Treue hinüber verwandelnden Totengott. Sie schmelzen in einander, und der erwartete Tod springt als die Erneuerung des Lebens aus ihrer Umarmung hervor. Ariadnes Schmerzen sind unverloren, denn an ihrer Ueberwindung wird der Jüngling zum Gott, dessen reine Glut ihren Tod in Leben umschmelzen kann:

Laß meine Schmerzen nicht verloren,
Bei dir laß Ariadne sein!

Deiner hab ich um alles bedurft!
Nun bin ich ein andrer als ich war,
Durch deine Schmerzen bin ich reich,
Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!
Und eher sterben die ewigen Sterne,
Oh denn du stirbst aus meinen Armen!

Die Schmerzenshöhle der Ariadne verwandelt der Wink des Gottes in ein Brautgemach, und während das heroische Paar unter Weinlaub und Epheu verschwindet, tanzt noch einmal Zerbinetta vorbei, um uns zu erinnern, daß nichts geschehen ist, als was sie aus uralter Erfahrung vorhergesagt hat:

Kommt der neue Gott gegangen,
Hingegeben sind wir stumm.
Und er küßt uns Hand und Wangen,
Und wir geben uns gefangen,
Sind verwandelt um und um.

Zerbinetta hat Recht behalten und hat doch nicht recht. Denn Ariadne, die als Mensch ihr Schicksal teilt, ist doch nicht ihresgleichen. Verwandlung ist allgemeines Loß, aber der heroische Irrtum der Treue erst gibt Menschenwert. Ueber die alltagskluge, hemmungslos fügsame Dienerin der Verwandlung erhebt sich Prinzessin Ariadne durch ihren, wenn auch vergeblichen, Widerstand zum Rang einer Persönlichkeit. (Die

praktisch heitere Zerbinetta bleibt ganz im Typus.) Nur an der Größe ihrer todeswilligen Trauer vermag der Jüngling zum Gott zu reifen. Ihre Schmerzen sind unverloren! Mitten im wahnsinnigen Wirbel der Verwandlungen zeigt Hofmannsthal in dem Treüberlangen der Ariadne zum ersten Mal menschliches Heldentum als einen Sinn. Die heroische Geste des Oedipus, der in seinen Taten wohnen wollte, brach zusammen. Die Heiterkeit der Christina schien mir literarisch erzwungen. Das graziöse Getändel des Rosenkavaliers sagte mir nichts. In dieser Ariadne höre ich zum ersten Mal einen echten Ton wahrhaft erkämpfter Freude, ehrlich erlittenen Weltgenusses aus Hofmannsthals Saitenspiel. Ein Mut zum Leben klingt auf, der den Tod wahrhaft erfahren und überwunden hat als die schöne Illusion des Beharrenden, ein Mut, der mit einem „Stirb und Werde“ das Ich in die Wellen der Verwandlung wirft.

Dies Spiel ist mit seiner prinzipiellen Vernichtung dramatischer Illusion durch die Kreuzung zweier verschiedenen Stile ein glänzender Operntext. Es ist in der Verflechtung einer heroischen und einer burlesken Stimmführung ein artistisches Spiel von großem Theaterreiz. Aber wichtiger als das alles scheint mir, daß es mehr als ein Operntext und keineswegs nur eine artistische Spielerei ist — vielmehr eine wirklich künstlerische Schöpfung. Denn wie hier das Heroische mit der Fackel des Banalen beleuchtet und doch nirgends versenkt, sondern nur reingeglüht wird: das ist wahrlich die Erfindung und die Tat eines Künstlers, eines Dichters.

Lampenfieber / von Hans Harbeck

Ein Zittern wohnt in deinen mageren Händen,
 Aus deiner Kehle steigt ein banger Schrei —
 Barmherziger Gott, oh wäre dies vorbei!
 Dir ist, als wachsen schwärzlich aus den Wänden
 Gespenster, greifen schnell nach deinen Lenden,
 nach Leib und Hals und drücken dich zu Brei,
 dein Rückgrat biegt sich, knirscht und bricht entzwei —
 Höllengelächter tönt von allen Enden!
 Du duckst dich scheu wie ein gehektes Tier,
 du Tor, und wagst es nicht, den Kopf zu heben —
 und doch ist soviel edle Kraft in dir,
 die kann nicht lang am Boden feige kriechen,
 die möchte sichtbar sein wie ein Panier
 und sich berauscht hingeben an das Leben!

Parlament und Hoftheater

Kunstdebatte im Abgeordnetenhaus: „Königlich preussische Kunst, Parjalschuh, Sturm wider den Futurismus, Museen, Rektor Kopsch's Philippika gegen die Hoftheater.“ Oder wie baumlange Junker, würdige Bürger und schäumende Genossen an einem einzigen Vormittag den Kulturdrang befriedigen, der das ganze Jahr hindurch beinahe in ihnen allen fest geschlafen hat. Man müßte sehr jung sein, um für möglich zu halten, daß bei solcher Gelegenheit Hörer und Leser ein Gefühl von den Interessen, den Kämpfen, den Lebensbedingungen der Kunst oder einer Kunstgattung bekommen. Was sie bekommen, sind vorwiegend geschwollene Reden, für die man sich notdürftig informiert hat, weil das die Wähler verlangen können. Wie sollte es sonst auch sein! Ein Mann dieses geistigen Schlages ist eine Session lang bemüht gewesen, bei dem Ruhhandel, der uns Innere Politik heißt, keinen Fehler zu machen, und wird plötzlich im Frühjahr vor die Notwendigkeit gestellt, sich um Dinge zu kümmern, die zwar hundertmal wichtiger sind als sein parlamentarisches Tagewerk, die er aber nie für voll genommen hat. „Einzelne Maler erblicken in der Malerei eine Art Kientopp“, sagt ein Konservativer. Es wäre nicht zu ergründen, was der Herr sich dabei gedacht hat, wenn man fürchten dürfte, daß er überhaupt gedacht hat. Einer will, daß ein Bild des verstorbenen Präsidenten in die Nationalgalerie kommt. „Der Künstler schuldet das Kunstwerk dem ganzen Volke!“ (Sehr richtig! links.) Die Rechte leugnet diese Schuld — aber nicht etwa aus künstlerischen Gründen, sondern weil der fortschrittliche Redner gestern, selbstverständlich, anders abgestimmt hat, als ihr lieb ist. Zuguterlekt erklärt mein Schulgefährte Liebknecht: „Ein Mann, der die königlichen Hoftheater mit dem Kasernenhof oder dem Polizeipräsidium verwechselt wie Herr von Hülßen, gehört nicht an die Spitze eines großen Kunstinstituts.“ Darüber läßt sich reden.

Herr von Hülßen hat diesmal nicht, wie vor zwei Jahren, seine Angestellten beauftragt, das entschiedene Mißtrauensvotum des Abgeordnetenhauses durch ein schmetterndes Vertrauensvotum gutzumachen. Entweder hat damals dieses nichts genügt oder jenes nichts geschadet. Wahrscheinlicher ist, daß Herr von Hülßen sich unerschütterlich fühlt. Immerhin: gutta

cavat lapidem. Man soll in keinem Falle ermatten, die Wahrheit zu sagen. Die Wahrheit aber lautet, daß über das Schauspielhaus nach dem Großen König, Wieselchen, dem Austauschleutnant und Veit Stuß kein Wort mehr zu verlieren ist, und daß die Zustände am Opernhaus überaus reformbedürftig bleiben, auch wenn man nicht jeden Vorwurf des Rektors Kopsch unterschreibt. Hülse spiele Verdi dreimal in der Woche, und es sei ihm dafür erlaubt, Klose und Schilling in hundert Jahren kein einziges Mal zu spielen. Ein Opernhaus könnte den höchsten künstlerischen Rang einnehmen, ohne sich um die zeitgenössische Produktion jemals zu kümmern. Hier liegt es ja nicht so wie bei einem Schauspielhaus, dessen Ensemble ohne die dauernde Berührung mit der lebendigsten Gegenwart langsam die Fähigkeit einbüßen wird, uns Shakespeare und Goethe nahe zu bringen. Hier liegt es vielleicht gerade umgekehrt. Wer etwa die große Urie der Zerbinetta oft gesungen hat, der wird — er sei denn ein Phänomen, womit für den Alltag nicht zu rechnen ist — der wird eine weniger wohl lautende Susanne sein als vorher. Für ein Opernhaus hat zuallererst Mozart zu kommen, und dann eine ganze Weile gar nichts. Wie kläglich steht es bei uns damit! ‚Titus‘ und ‚Domeneo‘ gibt es nur in München. Bei uns experimentiert man mit talentlosen Indianeropern, aber niemals mit den Jugendwerken eines gottgesendeten Ingeniums. ‚Così fan tutte‘ ist seit mindestens vier Jahren verschwunden, und ‚Don Juan‘ hält sich nicht, weil Inszenierung und Besetzung unbegreiflich schlecht sind. Ist nicht ein Opernhaus bemakelt, dem das nachzusagen ist? Man wird mir hoffentlich nicht die ‚Zauberflöte‘ vorrücken, die freilich seit zwei Jahren volle Häuser macht. Gerade sie beweist, wie unfähig Herr von Hülse ist, das Prinzip durchzuführen, das er selbst für seine Opernleitung aufgestellt hat: jedes Werk, sei es ihm bekannt oder unbekannt, wie etwas völlig Neues anzuschauen und mit aller Kraft der Phantasie und des Verstandes, mit feinstem psychologischen Spürsinn in sein Wesen einzudringen. Die Theorie ist einwandfrei. Was aber die Praxis in diesem Hause fast immer zutage fördert: das ist die äußerlichste Stimmungsmache, die bis in die letzte Seitenkulisse und die Bordüre eines Statistenrockes konventionell bleibt, und die bestrebt ist, den Spuren des Meisters Meyerbeer selbst dann zu folgen, wenn der Meister Mozart heißt. Hülse

ist heute noch nicht bis zu den Meinungen vorgebracht. Ihr Ziel, aber auch ihre Fähigkeit war, aus jedem Drama ein unverwechselbares Bühnenkunstwerk zu machen. Hülsens 'Zauberflöte' aber verwechsle einmal einer nicht mit seinem 'Propheten'! Pomp hier wie dort, Glitter und Tand, grelle Bilder, bunte Kostüme, Prospekte, Maschinen, Dämpfe, Feuerzauber und das groß und kleine Himmelslicht. Man hat ausgerechnet, daß die Ausstattung beider Opern etwa eine Viertelmillion gekostet hat, daß der Wert der gesamten Dekorationen des Hauses dreieinhalb, der Kostüme vier Millionen ausmacht. Wie unendlich viel mag davon, ja muß heillos verschwendet sein! Was hätte mit einem kleinen Teil dieser Summen für die Erneuerung des Ensembles, zugleich also für die Aufbesserung der Repertoirevorstellungen geschehen können! Denn je mehr die Eintrittspreise steigen, desto seltener werden die Abende, wo diese Stätte des Gesanges leistet, was sie täglich leisten sollte. Durch Gesangkunst wäre vermutlich eine eben so große Menge Volkes herbeizulocken wie durch Ausstattungskunst. Freilich, um in zureichender Anzahl Sänger zu entdecken, heranzuziehen, auszubilden, richtig zu beschäftigen und festzuhalten: dazu dürfte der Generalintendant nicht ein Laie sein, wie Herr Kopisch sagt, nicht ein Generaldilettant, wie Hans von Bülow vor Hülsens Vater gesagt hat, vor Hülsens Sohn also erst recht sagen würde. Oder er dürfte wenigstens nicht uneinsichtig und unbescheiden genug sein, um die Hilfe eines Künstlers zu verschmähen. Aber wenn einmal ein Dirigent ersten Ranges gewonnen ist, der nur über das Orchester hinüber auf die Bühne zu greifen braucht, um Kunst in unserm Sinne zu schaffen, so wird ihm vor der Rampe im Befehlshabertone Halt geboten und eine heiße Sehnsucht nach dem Lande der Freiheit erregt. Es ist das Schicksal der berliner Hoftheater, den Hofleuten ausgeliefert und den Künstlern versperrt zu bleiben. Am Ende der Spielzeit äußert im Abgeordneten-hause zu diesen Verhältnissen jeder, was er sich vorsorglich aufgeschrieben hat. Dann wird der Etat nicht etwa verweigert, sondern munter bewilligt. Ein Jahr später aber wird unter allgemeiner Verwunderung festgestellt, daß wieder so weiter gewurteilt worden ist. Man kann nur Gebete zum Himmel schicken, daß er dies alles bessern möge.

Der deutsche ‚Don Giovanni‘

(Schluß)

IV.

Für den Uebersetzer nun scheint mir diese Feststellung von allergrößtem Belang. Denn sie nimmt ihm das Recht, die Komik des Textes zu mildern, auch wenn sie, wie so oft, ins Verbossenhafte fällt. Es ist natürlich fraglos, daß Mozart solche Stellen verfeinert hat. Doch es scheint mir eine Ueberhebung des Uebersetzers, wenn er sich vermißt, die Verbheiten des Textes blässer zu machen und so das Verdienst Mozarts zu schmälern. Hier fühlt sich Da Ponte am wohlsten, und in der Erfindung gewisser komischer Reime (auch an ernsten Stellen) und parodistischer Phrasen liegt seine Stärke. Und hier versagen die meisten Uebersetzer. Wenn Da Ponte platt realistisch wird, setzen sie irgend eine saftlose Phrase ganz allgemeiner Art, und in eine vermeintlich seriöse Situation trauen sie sich nicht mit komischen Reimen hineinzuplazen — aus lauter Furcht, so die schlecht verstandene Klassizität des Werkes zu gefährden, als ob Klassizität gleichbedeutend wäre mit Saftlosigkeit und Zähmheit und Zagheit und Brüderie. Wenn irgendetwas an Da Pontes Text geeignet ist, Mozarts Intentionen, das im besten Sinn des Wortes Spielerische seiner Kunst zu betonen, so ist es gerade Da Pontes Vermögen, die Gravität der Vorgänge durch die derbe Naivität seiner Komik, seiner Reime gewissermaßen zu ironisieren, zu entmaterialisieren.

Aus diesen Gründen halte ich es für unbedingt notwendig, den Charakter des *dramma giocoso* in der Uebersetzung so stark zu betonen, wie dies — ich möchte sagen: instinktiv in den Uebersetzungen des achtzehnten Jahrhunderts geschah. So hat etwa der vortreffliche Emanuel Schikaneder, der Librettist der ‚Zauberflöte‘, dessen arg verkannte eminente theatralische Begabung in vielem an Max Reinhardt erinnert, seine Aufführung des ‚Don Giovanni‘ mit größtem Erfolg ganz aufs Kapriziös-Ärtige gestellt. Soviel ist gewiß: Die Komik des Librettos zu allgemeinen, feierlichen Phrasen dämpfen, heißt dem Text sein bißchen Saft ganz entziehen, während andererseits mit der ‚Würde‘ der Diktion auch die Steifheit der Personen schwindet. Wer den ‚Don Giovanni‘ sinngemäß verdeutschen will, der darf sich darum nicht scheuen, im Gegensatz zu so ziemlich allen neuern Uebersetzungen, mit dem Italiener ins Possenhafte hinabzusteigen, seine Buffonereien getreulich mitzumachen und jede italienische Läpperei durch eine deutsche wiederzugeben. Es ist ein Leichtes, die kannibalische Lustigkeit des innerlich gänzlich

unkultivierten Da Ponte zu verfeinern; auch ist man seinem Libretto an sich nicht die geringste Pietät schuldig: aber schließlich hat Mozart doch diese Läpperei vertont, dieser Text hat ihn befruchtet, und es ist sehr fraglich, ob er ihm ein noch so sublimes Surrogat vorgezogen hätte.

Das ist also das eine Postulat, das an eine neue Verdeutschung zu richten ist. Sie soll den Text wirklich als das Libretto einer opera buffa betrachten und daraus die Konsequenzen ziehen.

Die Konsequenzen: weniger Feierlichkeit, weniger Klassizität und mehr Champagner!

V.

Es ist eine von niemand bestrittene Tatsache, daß die Orts- und Zeitfärbung des ‚Don Giovanni‘ nicht spanisch und nicht mittelalterlich ist, sondern daß Dichter und Komponist fest und frisch ins volle Leben ihrer Zeit hineingegriffen haben. Die Artung und Anschauungsweise der Personen des Stücks ist so weit entfernt vom Spanien des aufgehenden Mittelalters wie etwa Shakespeares Römer von der Antike. Wie Shakespeares Römer in Wahrheit Engländer aus dem Zeitalter der Elisabeth, so sind Da Pontes Spanier in Wahrheit Wiener aus der Zeit Josephs des Zweiten. Diese übermütig galanten Kavaliere, diese in allen Empfindsamkeiten schwärmenden Damen, diese frech familiären Kammerdiener und kokett-lüsternen Schäserinnen sind nicht in Sevilla, sondern in Wien zuhause. Kein wildes und tödliches Feuer, sondern tändelnde und sentimentale Galanterie ist ihre Wesensnote, und das Charakteristische ihrer Tracht ist nicht die Halskrause, sondern die Krinoline. Hatte Mozart der Musik des ‚Figaro‘ noch etliche spanische Lichter aufgesetzt, so verzichtet die Musik des ‚Don Giovanni‘ auf jedes national-spanische Charakteristikum, selbst an Stellen, die zu solcher Charakteristik geradezu herausfordern: beim Ständchen, bei der Tafelmusik, bei der Tanzmusik. Mozart hat vielmehr „die Elemente der musikalischen Charakteristik aus der Gegenwart genommen und hat die Gegenwart unmittelbar auf die Bühne versetzt“. Die Tafelmusikanten spielen Opern der Zeit, und bei Don Giovanni's Fest werden nach der wiener Sitte und der wiener Ordnung Tänze getanzt, wie sie Mozart für die Hofbälle komponierte: Menuett und ‚Teitsch‘. Das Milieu des ‚Don Giovanni‘ ist somit, wie aus jeder Seite des Librettos und der Partitur hervorgeht: das Wien der Rokokozeit.

Die Bühne hat denn auch diesem Umstand Rechnung getragen. Die münchener Aufführung von 1896 hat unter Hermann Leviß, Richard Straußens und Ernst Possarts Leitung die Inszenierung nach diesen Prinzipien besorgt. Merkwürdigerweise haben aber die Uebersetzer diesen Umstand immer außer Acht gelassen. Doppelt merkwürdig, da doch unser historischer Sinn an allen sprachlichen Anachronismen Anstoß nimmt, da unser Ohr in dieser Beziehung durch die Diktion etwa von ‚Florian Geyer‘ und vom ‚Rosenkavalier‘ äußerst verwöhnt ist. Und zum dritten merkwürdig deshalb, weil jedem Sprachkundigen sofort auffallen muß, daß Da Ponte, der doch sonst zumeist ein sehr korrektes Italienisch schreibt, seinen Kokobauern, dem Leporello, ja selbst dem Don Giovanni manchmal recht derbe, schier dialektische Worte gibt.

„Jeder Verständige sollte sich sagen,“ lesen wir bei Wagner, „daß wir nicht den ‚Don Juan‘ unsrer Zeit gemäß, sondern daß wir uns der Zeit des ‚Don Juan‘ gemäß umändern müßten, um mit Mozarts Schöpfung in Uebereinstimmung zu geraten.“ Wenden wir diesen Ausspruch sinngemäß auf die Uebersetzung des ‚Don Giovanni‘ an, so ergibt sich dieses zweite Postulat: Da der ‚Don Giovanni‘ wienerisch und josephinisch ist in jeder Faser, da die Artung des Sertes wie der Musik mit unserm Deutsch in Widerspruch steht, so ist zu fordern, daß der Uebersetzer die wiener Diktion der Kokokeit wähle. Er wird den Intentionen Mozarts am nächsten kommen, wenn er seiner Diktion den Wortschatz der Briefe Mozarts zu Grunde legt. Es geht durchaus nicht an, Da Pontes Verse in das korrekte Schriftdeutsch von 1900 zu übertragen. Ganz abgesehen davon, daß eine solche Uebersetzung in längstens fünf Dezennien veraltet wäre, nimmt sie dem ‚Don Giovanni‘ seine Atmosphäre, raubt ihm die wiener Luft, in der allein er atmen kann. Unser Deutsch ist viel zu kritisch und reflektierend: es rückt alle Albernheiten des Italiens in hellste Helle und hängt sich schwer und philiströs und, ach, so nüchtern an die lichten und leichten Melodien Mozarts. Es ist, als beleuchte man die Säle eines Kokoschlösschens mit Gasglühlicht, als vertreibe man das *clair de la lune* eines Kokofogartens mit elektrischen Bogenlampen.

Der Uebersetzer kann der Musik Mozarts und dem Sert Da Pontes nur dadurch gerecht werden, daß er seiner Diktion das Kostüm leiht, welches das italienische Libretto und die Partitur tragen. Es ist wenig getan, wenn man die Oper in das Deutsch des Herrn Meier oder Müller — aber es ist viel gewonnen, wenn man sie in Mozarts Deutsch übersetzt.

Zwei Briefe von Rainz

Rainz hatte sich am Anfang seines Engagements bei Urronge in einer bekannten berliner Familie eingerichtet. Zu ihm gesellten sich dann noch Otto Sommerstorff und Hermann Müller. Aus jener Zeit stammen die folgenden beiden Briefe, die Rainz an seine Pensionsmutter richtete, und die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden.

Prag, 23. 7. 85.

Liebe gute Mama!

Sie müssen mein langes Schweigen nicht übel deuten. Heute ist der erste Tag, an dem ich ein bißchen aufathmen kann. Ihre lieben Briefe haben mir viel Freude gemacht. Aber darauf zu antworten, fehlte es mir biß jetzt an Zeit und Ruhe. Es läßt sich nicht beschreiben, was wir hier alles durchgemacht haben. So groß auch unsere künstlerischen Erfolge waren, so viel Freunde wir uns unter der deutschen Bevölkerung Prag's errungen haben, so niederträchtig, über alle Beschreibung gemein und lumpig waren die Chicanen, mit denen uns (Angelo) Neumann den Aufenthalt verbitterte. Biß gestern lebten wir in stetem Kampf mit ihm und seinen ehrenwerthen Helfershelfern. Keine Minute Ruhe und Erholung konnten wir uns biß jetzt gönnen. — Und diese Proben! Täglich von 9 biß 3, 4 und 5 Uhr! Dazu ein höchst mangelhaftes Personal. Viele Stücke, wie zum Beispiel Hamlet, Lear, waren garnicht zu besetzen; dafür mußten wir, hauptsächlich Pohl und ich, neue Rollen lernen, meist in ganz unglaublich kurzer Zeit. — Na, ich kann Ihnen unmöglich all' das beschreiben, was wir durchzumachen hatten. Aber ich habe dafür den ganzen Winter lang zu erzählen; es werden Ihnen die Haare zu Berge stehen bei den Schilderungen. Der pecuniäre Erfolg war sehr mittelmäßig! — — Am Sonntag, den 26., schließen wir. — Dann gehe ich mit Pohl wahrscheinlich nach der Schweiz, und zwar nach Amsteg. In jedem Nordseebad träfe ich zu viel Bekannte, müßte ich zu viel erzählen und hätte ich eine Menge Rücksichten zu nehmen. Dazu habe ich weder Kraft noch Lust mehr. Vorläufig will ich wenigstens acht Tage lang Niemand sehen und kein Wort sprechen! Mit all' Ihren Vorschlägen, die Sie mir in Ihren lieben Briefen machten, bin ich einverstanden. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen für Ihre zärtliche Fürsorge um das Grab meiner guten Mutter. — — Hier wurde ich vor zwei Stunden durch einen Besuch unterbrochen und muß nun, da es schon ziemlich spät ist, rasch zu Ende zu kommen suchen. Seien Sie über-

zeugt, liebe Mama, daß dies nicht mein letzter Brief ist, sondern nur der endlose Anfang der Anzahl von Schreiben, die Sie nun öfter von mir bekommen werden. — Also rasch zum Schluß! — Da ich wohl kaum mehr vor dem 1. September nach Berlin kommen werde, so bitte ich Sie, mir die vorgefundenen Taschentücher und meinen langen, gelbbraunen, Tuchgefütterten, hochgeschlossenen, klein carrierten Herbstpaletot umgehend per Post zu schicken, so zwar, daß der selbige schon am Sonntag (26.) in meinen Händen ist. Vielleicht können Sie es besonders dringend machen — Eilpost — oder so was Ähnliches — — ich weiß den richtigen Ausdruck dafür nicht. Die Telephon-Angelegenheit wollen wir noch ruhen lassen.

Busch, der von hier aus sofort nach Berlin reisen wird, sobald wir ausgerungen haben, wird einige Anzüge und Wäsche bei Ihnen abliefern. Die Kleider bitte ich Sie einzupfeffern und aufzubewahren. — Alle Zahlungen werde ich ordnen, sobald ich nach Berlin komme. Seien Sie herzlichst begrüßt von Ihrem Sie hochschätzenden, ergebensten Pflegesohn

Josef Rainz.

Liebe Mama!

Waffen, 11. 8. 85.

Ich danke Ihnen herzlich für Ihre lieben Zeilen; sie haben mir große Freude bereitet. Vor allen Dingen erwidern Sie gefällt die Grüße Ihrer lieben Kinder aus herzlichste in meinem Namen — — ich werde mich sehr freuen, Alle wiederzusehen! Wir haben Zuwachs bekommen: Radelburg und Frau. Und so wäre denn das prager Heldenkleeblatt zu drei Vierteln wieder beisammen. Bis Donnerstag bleiben wir noch. Dann machen wir eine Fußtour über den St. Gotthardpaß nach Airolo. Von da geht's per Eisenbahn nach Lugano, wo wir wahrscheinlich den Rest der Ferien zubringen werden. —

Von meinen übrigen Kollegen und -ginnen habe ich Gott sei Dank keine Ahnung. Ich lebe wie ein Höhlenbär aus der Eiszeit. —

S. weiß, wo wir sind! Warum sollen wir die Ersten sein? Auf keinen Fall hat er mehr Recht, sich über uns zu beklagen, als wir es haben, über ihn zu erstaunen. —

Als wir neulich von einem Ausflug nach Biasca zurückkehrten, stieg der deutsche Kronprinz mit Familie zu uns ins Coupé und fuhr mit uns die Strecke von Airolo bis Göschenen. Wir haben uns aber nicht zu erkennen gegeben. Das Wetter ist prachtvoll, das Leben behaglich, der Zustand „zufrieden“. Mit herzinnigem Gruß

Ihr ergebener Getreuer
Josef Rainz.

An Arno Holz / von Kurt Tucholsky

Ferdinand Ubenarius schreibt in seinem Blatt: „Ich bitte diejenigen unsrer Leser, die Arno Holz nützen, und die Arno Holz für uns nuzbar halten wollen, an den Kunstwart-Verlag (München, Georg D. W. Callweh, Finkenstraße 2) eine freundlich bemessene Spende mit der Beifügung: ‚Für Arno Holz‘ zu senden.“ Dorthin seien auch die Leser der ‚Schaubühne‘ gewiesen.

Wie die Dinge nun liegen, werden an diesem Tage, da Sie, lieber Herr Holz, fünfzig Jahre alt werden, alle die alten Kampfgenossen antreten, mit und ohne Torte, und ihr Sprüchlein aussagen. Vom Erinnern und schöner Zeit und heißer Bataille und so. Und Sie werden ein bißchen lächeln, aber doch stolz sein, daß man Sie noch nicht vergessen hat, und daß die, die damals um Sie waren, auch heute noch wissen, was sie an Ihnen haben. So die Alten.

Wir Jungen gratulieren doch ein bißchen anders. Wir haben die Resultate Ihrer Kämpfe fertig vorgefunden, wir wissen nicht mehr aus eigener Erfahrung, sondern haben es nur nachträglich gelernt, wieviel Mühe, wieviel Arbeit, ein wie breiter Rücken dazu gehört hat, die selbstverständliche Freiheit zu schaffen, mit der wir Nachkommen heute ohne Scheu eine Dirne eine Dirne nennen dürfen. Wir haben das nur gelesen. ‚Familie Selide‘, ‚Papa Hamlet‘ — und in Poseidons Fichtenhain tritt man mit frommem Schauder ein.

Wieviel wir Ihnen danken — gut. Aber Kanonen sehen im Frieden immer ein bißchen plump aus, und ein alter Musketier, wenn er klug ist, beklagt sich nicht im Frieden, daß ihn die Leute nicht immerfort anstarren. „Diese Saaten, diese friedlich rauchenden Hütten, wo wären sie ohne mich?“ Gewiß, gewiß.

Aber der Frieden ist undankbar, und weiß nie, daß er seinen Bestand nur dem Krieg dankt. Das ist nun einmal so, da darf man nicht murren.

Und so hätten Sie nie für den Frieden gearbeitet? Hätten immer nur Waffen geschmiedet, Kugeln gegossen, dem lieben Nächsten den . . . Schlaf geraubt?

Einmal nicht. Einmal haben auch Sie im Gras gelegen und in den Himmel gesehen und vergessen, daß man zu kämpfen hat und das Leben doch eigentlich viel zu kurz für all den Spektakel ist. Einmal.

Und obgleich doch schon im ‚Phantastus‘ solche Ansätze waren, und auch späterhin, kleine Städtchen der Mark, traum-

verloren (der seine, alte Fontane mußte sich im Innersten angerührt finden) — diesmal kleideten Sie Ihre sanftern Regungen, als schämten Sie sich, in eine alte verspielte Sprache, verlegten das in ein utopisches Zeitalter und nannten es: Des Daphnis Freß-, Sauff- und Venuslieder.

Ich weiß alles. Daß Sie Ihrer Ansicht nach da auf ein Buch festgenagelt werden, daß für Sie am wenigsten charakteristisch ist, daß es ein Publikumserfolg war, daß Sie heute darauf pfeifen, und was man so sagt, wenn man, wie Sie, in zwei Abteilungen zerfällt: in eine, die kann und nicht viel von sich hält, und in die andre, die gern möchte und nicht kann.

Ich schenke Ihnen alles dafür: die Richtlinien für die Kunst, die Sie aufstellten, obgleich man doch bestenfalls nur zu erkennen vermag, welchen Weg sie, die Göttin, einschlagen wird; die Gesetze; den von Ihnen erfundenen Naturalismus; alles, alles — für dieses eine Buch.

Nicht, weil es eine der wichtigsten Stilspielereien ist. Nicht, weil Sie ulkige Worte gebildet haben. (Wenn Franz Blei tadelnd bemerkt, daß es diese Sprache nie gegeben habe — *tant mieux!*) Aber weil das wahrhafte Lyrik ist, weil ein großes, starkes Lebensgefühl mit Ihnen durchgegangen ist, weil das singt, weil das auch in dieser fingierten Welt nur die eine Freude am Leben gibt. Sie durften das. Sie, der Sie sich mit Gott und der Welt herumgeschlagen hatten, Sie durften auch einmal ausruhen und — „Kleine Blumen wie aus Gläs
seh ich gar zu gerne / durch das dunkel-grüne Gras kucken
sie wie Sterne . . .“

Und immer wieder, auf jeder Seite, inmitten den Dorillgenß, Grittgenß und Elhs-Mareien: das Gedenken an den schwarzen Fleggetohn und an das Ende.

Lassen Sie mich noch von der Sprache schwärmen: nein, so hat nie ein Mensch gesprochen — aber welche Laute, welche Töne! Wie von einem Wirtshausstisch heruntergefallen, welch versoffne, blankpolierte Courtoisie! Wieviel Wiß, wieviel Melodie, welch Rhythmus! Arbeit, aber keine Mathematik; Bewegung, aber kein Prusten des arbeitenden Motors; Kunst, aber keine Berechnung.

Wie gesagt: ich weiß schon. Gerade umgekehrt. Kultur, Kampf, -ismus, Polemik, die Kunst und ihre Gesetze . . . und dann?

Derweil so summt den Feldrain lang
der Bihngens leiser Sommer-Sang!

Und nun lassen Sie sich auch von uns, den Jungen, herzlichst gratulieren: von den Mädeln, denen ihre Liebsten den Dafsniß schenkten, von der kleinen Mucki, die von Kunst einen Deubel verstand, und die alle Seligkeiten in diesen Liedern fand.

Sie werden protestieren. Dann lesen Sie sich den Schlußgesang: ‚ER spricht noch außs dem Grabe‘ laut vor — bis zu den unvergeßlichen Schlußworten:

Horch drümb/wahs mein Staub dir spricht:
So vihl Gold hat Ophir nicht/
alhs in ihrem Munde
die flüchtige Secunde.
O Wame/o Eve/
Vita somnium breve!

Paganini / von Robert Walser

Obwohl dieses Spiel für immer dahin ist, und obwohl meine Ohren es niemals vernommen haben, so kann ich doch träumen davon, dichten und phantasieren und kann mir vorstellen und ausmalen, wie süß es geklungen haben muß, wie herrlich es geklagt, wie wunderbar es gejubelt und wie bestörend es geschluchzt haben muß. Wo der Name Paganini ausgesprochen wird, hört man noch heute die Tonwellen auf und nieder rauschen, sieht man heute noch eine gespenstlich dünne und schlanke weiße Hand den Zauberbogen führen, glaubt man heute noch sein himmlisches Konzert zu hören. Dämonisch soll er gespielt haben auf seinem Seeleninstrument, auf der Herzengeige, und ich glaube es. Er gibt Dinge, an die man mit aller Gewalt glaubt, an die man glauben — will, und so glaube ich denn, daß Paganini zaubervoll spielte und daß er mit seinem Bogen umging, wie Napoleon mit seinen Armeen. Gewiß, eine kühne Vergleichung. Doch lassen wir das. Er spielte so schön, daß die Frauen ihre geheimsten Träume von den Herrlichkeiten der Liebe in Erfüllung gehen sahen, indem sie sich von den liebsten und schönsten Lippen geküßt, und zwar mit einer so großen Gewalt geküßt fühlten, daß sie vergehen zu müssen meinten. Es war nicht, als wenn Hände, nein, es war, als wenn die Liebe selber spielte; es war weniger der Gipfel der Geigenpielerkunst, obgleich es ein völliger Gipfel war, als vielmehr die bloße, große Seele, die ja aller und jeder Kunst erst die Weihe, den Klang und den Inhalt gibt. Dadurch, daß er spielte, als wenn er lachte, redete und weinte, küßte und mordete, eine Schlacht mitkämpfte und

in der Schlacht verwundet wurde, ein Pferd bestieg und auf und davon jagte, oder als wenn er in unendlicher, unsagbarer Einsamkeit schwermütigen Gedanken nachhinge, oder als wenn er auf stürmischer See Schiffbruch litte, oder als wenn er zittere im Genuß eines wilden, unverhofften Glückes — war er dämonisch. Weil er einfach war, war er groß. Gütiger Leser, lächle, ich bitte dich, über alle diese, wie du sagen wirst, überreizten Einbildungen, doch höre weiter, wie er spielte, wie Paganini spielte. Mir ist es, als hörte ich ihn in diesem Augenblick toben, wüten, zürnen, schwelgen und spielen. Er spielte sein Spiel so herunter, daß die Hörer glaubten, er zerrisse die Tonwelt mit dem Bogen, um sie wieder zusammenzusetzen zu können, sich verlierend in Harmonien. Nachtigallen, arabische Feenschlösser, Nächte, von denen die träumerische Liebe träumt, Treue, Güte und engelgleiche Zärtlichkeiten wurden wahr durch seines Spieles mondscheinmilden Zauber, und das Spiel selber, welchem Fürsten mit Vergnügen lauschten, floß dahin, wie zerrinnender, unter dem Ruß der Sonne sich langsam, langsam auflösender Schnee, floß dahin wie ein musikalischer Honigstrom, sich verliebend in die eigene Hoheit, Schönheit und Flüssigkeit. So spielte er. Aber er spielte noch viel schöner, er spielte so, daß der Haß sich in Liebe, die Treulosigkeit sich in Treue, der Uebermut sich in Wehmut, der Mißmut sich in Wonne, die Häßlichkeit sich in Schönheit und die Hartnäckigkeit sich in süße, purpurn strahlende Freude, Freundlichkeit, Versöhnlichkeit und Willigkeit verwandelte. Goethe lauschte seinem märchenhaften Spiel, das ihn entzündete und bis tief in die große Seele entzückte. Je größer der war, der ihm zuhörte, um so höher und größer war auch der Genuß. Es ist dies ja das Geheimnis des Kunstgenußes überhaupt. Paganini wußte im voraus nie genau, wie und was er spielen wollte und würde; er ließ sich von den Tönen zu den Tönen, von den Stufen zu den Stufen, von den Wellen zu den Wellen, von den Unbewußtheiten zu den goldenen Bewußtheiten hinreißen, derart, daß ihm das Geigenspiel wie eine stolze Palme aus dem Boden des Beginns emporwuchs und größer und größer, schöner und schöner wurde wie ein breites, gedankenvolles, wollüstiges Meer. Aehnlich geht der Mensch durch das Leben, nicht wissend, was aus ihm wird, keimend oder fallend, je nachdem das Schicksal es will. So war sein Spiel ein schicksalhaftes, zwischen Wollen und Sollen schwebendes menschliches Spiel, das darum auch alle Herzen gefangen nahm, alle Ohren bezauberte und alle Seelen überschwemmte mit seiner Bedeutung. Napoleon hörte ihm

zu, zwei volle Stunden lang, wiewohl ich mir das vielleicht nur einbilde, wozu ich ein gewisses Recht habe, da doch dieser ganze Aufsatz nur auf der Einbildung und auf der Erhebung beruht. Strenggläubige Leute, Katholiken wie Protestanten, lauschten ihm mit Freuden, denn es strömte Religion, wie liebliche nahrhafte Milch, aus seinem Bogen. Seine Kunst glich einem Regen, einem Segen, einem Sonntag, einer wundervollen hinreißenden Predigt. Der Krieger lauschte ihm, alles, alles lauschte ihm, ganz Aufmerksamkeit, ganz nur Ohr.

Aus 'Aufsätzen', die bei Kurt Wolff in Leipzig erscheinen.

Kunstdebatte / von Panurg

Hm, meine Herren . . . ich soll also mal
im Auftrag meiner Partei dem Skandal
dieser Kunst . . . äh . . . debatte ein Ende machen . . .
Also all diese Sachen . . .
Mit einem Wort, und wenn die Presse sich kreuzlahm schmiert:
Seine Exzellenz Herr von Hülßen steht
direkt unter Seiner Majestät,
und wenn Seine Majestät geruht,
daß er die Theater der Krone kommandiert,
so hat das mit Kunst pp. garnicht zu tun.

Also: die Herren vom Freisinn erzählen
da so'ne Sachen und quälen
meinen verehrten Parteifreund von Hülßen,
er habe . . . hm, einen Mann . . . einen gewissen Muth
entlassen . . . glaub ich . . . und die Alsta Nielsen.
Nun, meine Herren, ich weiß da genug
Bescheid. Vielleicht Stimme und Beine ganz comme il faut,
aber keine Disziplin, kein Drill und so.
Da hilft nur Strenge, altpreußische, starre!
Meine Herren: Randarre.

Und überhaupt: Die Theater der Krone
sind nu mal nich für Volksbildung da.
Und dann Kerkhra . . . gar nicht ohne . . .
Und dann Wieselchen . . . Na also, sehen Se ma:
So'n Theater ist doch nicht auf'm Hund.
'N paar Hoheiten geruhen im Hintergrund,
gute Gesellschaft im ganzen Raum,
Musik freilich, doch stört se kaum,
man hat grad' diniert, jetzt kommt die Verdauung . . .
Ungefähr das, meine Herren, ist unsre Parteianschauung.

Antworten

Jakob S—p. Die Bezeichnung ‚Aprilscherz‘ rührt daher, daß man derartige Späße am ersten April in die Welt zu setzen pflegt. Nicht am sechzehnten. Und Sie müssen mich auch nicht für zu leichtgläubig halten. „Reicher hat seine Rolle trotz plötzlicher Erkrankung des Souffleurs tabelloß durchgeführt.“ Die Dinger können Sie mit mir nicht machen. — Diese Zeilen waren schon im Druck: da kommt Ihre Rohrpostkarte: es handle sich um ein Kinodrama. Dann allerdings.

U. E., Berlin. Moderato. Es ist durchaus kein Unglück, wenn der Verlag ‚Geist und Schrift‘ zu Oranienburg dummes Zeug an Zeitungen vertreibt und noch dümmere druckt. Unternehmen dieser Art sind nicht gefährlich, sondern höchstens lächerlich. Jungens, die schlechte Gedichte machen und über einander Essais schreiben, sind belanglos, und es gibt Wichtigeres, als sie zu ‚bekämpfen‘.

Wilhelm K. Ob eine Schauspielerin „bestens bekannt“ ist, und daß und wo sie gegenwärtig gastiert, muß der ‚Schaubühne‘ selber auffallen. Sie ist keine Ubladestelle für Reklamenotizen.

G. J. M. Vermeer, Amsterdam. Was würden Sie antworten, wenn Ihnen jemand den Auftrag erteilte, eine Serie Biographien der „modernen deutschen Musiker“ zu schreiben und Ihnen diese Namen aufzählte: Reger, Lehár, Strauß, Puccini, Linde, Fall und Waldbmann? Ich denke, Sie würden ihn auslachen. Nun, so liegt es hier. Misch und Sudermann können weder Deutsch noch sind sie Dramatiker noch gar modern. Lassen Sie sie weg. Eine kleine Bibliographie der Theatergeschichte finden Sie im Deutschen Theateradreßbuch des Verlags Vesterheld & Co.

D. Qu., Prag. Sie lassen es nicht. Intime Szenen, die im Halbdunkel lagen; eine finstere Nacht; das, was im Spiel schwarz und verborgen blieb — alles wird dem hellen Licht des Parketts ausgeliefert, weil Geschmack und Eitelkeit sich nicht vertragen. Lessingtheater und Schauspielhaus machen die Ausnahme; und selbst Reinhardt, der früher durch ein Türchen im Vorhang die Mimen noch einmal herauskommen ließ, zieht jetzt über toten und lebenden Leichnamen den Vorhang auf und ab, auf und ab.

Mag Hi—Id. Ich glaube, der Streit um das künstlerische Kino wird dank vorzeitigem Ableben des Streitgegenstandes erlöschen. Die frampfhafte Versuche der Filmisten werden aufhören, weil es zu teuer ist, Reinhardt und Bassermann zu unterhalten. Eine Kino-Expedition nach dem Kongo und nach Hinterindien darf Geld kosten: die ‚Mutter am Busen‘ oder ‚Das Gefühl der Leere‘ darf kein Geld kosten, weil jedermann kinomüde wird. Wir kennen alles, können alles besser, und es muß schon wer weiß was vorliegen, wenn wir aus dem Filmschlaf aufwachen sollen. Und dann werden es Löwen sein und Geerobben und Rabhulen, aber bestimmt nicht Usta, das süße Lasta, und ‚In Todesangst um den Erbonkel‘.

F. E., Berlin. In Prag bekam ein Epileptiker beim Gastspiel der Friesch als Rebekka West einen Schreckkrampf. Eine Zeitung ließ sogleich die Schauspielerin interviewen, und Frau Friesch sprach sich über die Leistung sehr anerkennend aus. „Es war wie eine Stimme aus dem Jenseits; wie wenn der Tod nach einem griffe... Nie habe ich etwas Ähnliches gehört...“ Zu dem Schreier konnte der Journalist nicht vordringen: der Mann ist immer noch nicht bei Besinnung und behauptet, das sei seine Privatangelegenheit.

Rundschau

Mauth & Cie.

Es kommt nicht alle Tage vor, daß ein Direktor auf seiner Bühne ein Stück von sich selber aufführt. In Brandenburg an der Havel erlebte man es, und mancher mochte sich einen Gewinn für die dramatische Literatur davon versprochen haben. Das Publikum folgte dem Schauspiel „Mauth & Cie.“ des Direktors Ferdinand Skuhra mit freundlicher Anteilnahme und schien sich daß über manchen moralischen oder unmoralischen Exkurs dieser theoretisch breit ausgespannenen Ehekomödie zu wundern. Es geht darin mit einem erheblichen Aufwand feuilletonistischer Redewendungen und unedelikater Gefühlswallungen gut judermännlich zu. Ein Biedermann, der seine Treu und Redlichkeit wiederholt laut beteuert und seine edle Gesinnung dadurch bekräftigt, daß er allen Gemeinheiten des Lebens ein vernichtendes „Ha!“ entgegen schleudert, wird nichtsdestoweniger von seiner Frau betrogen. Sie hält es hinter seinem Rücken mit einem Manne, der sein Sozjus ist, und dessen Gemüt von Ibsenschen Anwandlungen umbüstert erscheint. Ueber die Leiche seines freiwillig aus dem Leben scheidenden Compagnons und abseits vom Weibe will Herr Mauth zu immer lichtern Höhen des Menschentums empor schreiten. Auf der Bühne ver-

hilft ihm dazu jene abgestandene Baumeister- und Bergsteigersymbolik, die dort nicht erst seit Ibsen und Björnson zu Hause ist. Schon vorher wettet es in den locker gefügten Szenen von pessimistischer Psychologie der Frau und der Ehe, wobei auch das soziale Problem leicht gestreift wird. Und der jugendlich idealistische Kampf um Wahrheit und Reinheit könnte mit mancher Banalität und Unvollkommenheit des Stückes versöhnen, wenn sich nicht der äußern Wirkung zu Liebe allerlei handfest erprobte Humorstika hineinmischten, die einem Moser oder Kadelburg Ehre machen würden. Die Lust am Verallgemeinern haben alle redenden Personen von ihrem Verfasser statt eines subtil ausgearbeiteten und klar entwickelten Einzelcharakters auf ihren Bühnenweg mitbekommen. Manches schwankt auch zwischen Ernst und unfreiwilliger Komik: der junge Herr Mauth befolgt die gesundheitlichen Aufklärungen seines tugendhaften Vaters in der Art, daß er sicherheitshalber Anschluß bei einer verheirateten Frau sucht und findet. Von hier ließen sich vielleicht Ansätze zu einer satirischen Gestaltung aufweisen, die nur des allzu Theatralischen entkleidet werden müßte, um auch literarisches Interesse zu erwecken.

Erich Baron

Antworten

Jakob S—p. Die Bezeichnung „Aprilscherz“ rührt daher, daß man derartige Späße am ersten April in die Welt zu setzen pflegt. Nicht am sechzehnten. Und Sie müssen mich auch nicht für zu leichtgläubig halten. „Reicher hat seine Rolle trotz plötzlicher Erkrankung des Souffleurs tadellos durchgeführt.“ Die Dinger können Sie mit mir nicht machen. — Diese Zeilen waren schon im Druck: da kommt Ihre Rohrpostkarte: es handle sich um ein Kinodrama. Dann allerdings.

U. L., Berlin. Moderato. Es ist durchaus kein Unglück, wenn der Verlag „Geist und Schrift“ zu Oranienburg dummes Zeug an Zeitungen vertreibt und noch dümmere druckt. Unternehmen dieser Art sind nicht gefährlich, sondern höchstens lächerlich. Jungens, die schlechte Gedichte machen und über einander Essais schreiben, sind belanglos, und es gibt Wichtigeres, als sie zu bekämpfen.

Wilhelm K. Ob eine Schauspielerin „bestens bekannt“ ist, und daß und wo sie gegenwärtig gastiert, muß der „Schaubühne“ selber auffallen. Sie ist keine Ubladestelle für Reklamenotizen.

G. J. M. Vermeer, Amsterdam. Was würden Sie antworten, wenn Ihnen jemand den Auftrag erteilte, eine Serie Biographien der „modernen deutschen Musiker“ zu schreiben und Ihnen diese Namen aufzählte: Reger, Lehár, Strauß, Puccini, Lincke, Fall und Waldmann? Ich denke, Sie würden ihn auslachen. Nun, so liegt es hier. Misch und Sudermann können weder Deutsch noch sind sie Dramatiker noch gar modern. Lassen Sie sie weg. Eine kleine Bibliographie der Theatergeschichte finden Sie im Deutschen Theateradreßbuch des Verlags Desterheld & Co.

D. Qu., Prag. Sie lassen es nicht. Intime Szenen, die im Halbdunkel lagen; eine finstere Nacht; das, was im Spiel schwarz und verborgen blieb — alles wird dem hellen Licht des Parfettis ausgeliefert, weil Geschmaç und Eitelkeit sich nicht vertragen. Lessingtheater und Schauspielhaus machen die Ausnahme; und selbst Reinhardt, der früher durch ein Türchen im Vorhang die Mimen noch einmal herauskommen ließ, zieht jetzt über toten und lebenden Leichnamen den Vorhang auf und ab, auf und ab.

Mag Hi—Id. Ich glaube, der Streit um das künstlerische Kino wird dank vorzeitigem Ableben des Streitgegenstandes erlöschen. Die krampfhaften Versuche der Filmisten werden aufhören, weil es zu teuer ist, Reinhardt und Bassermann zu unterhalten. Eine Kino-Expedition nach dem Kongo und nach Hinterindien darf Geld kosten: die „Natter am Busen“ oder „Das Gefühl der Leere“ darf kein Geld kosten, weil jedermann kinomüde wird. Wir kennen alles, können alles besser, und es muß schon wer weiß was vorliegen, wenn wir aus dem Filmschlaf aufwachen sollen. Und dann werden es Löwen sein und Seerobben und Rabhulen, aber bestimmt nicht Usta, das süße Lasta, und „In Todesangst um den Erbonkel“.

J. E., Berlin. In Prag bekam ein Epileptiker beim Gastspiel der Friesch als Rebekka West einen Schreitkrampf. Eine Zeitung ließ sogleich die Schauspielerin interviewen, und Frau Friesch sprach sich über die Leistung sehr anerkennend aus. „Es war wie eine Stimme aus dem Jenseits; wie wenn der Tod nach einem griffe... Nie habe ich etwas Ähnliches gehört...“ Zu dem Schreier konnte der Journalist nicht vordringen: der Mann ist immer noch nicht bei Besinnung und behauptet, das sei seine Privatangelegenheit.

sich): „Gott schütze mich vor der Liebe!“ Vorhang.

Dritter Akt: Das Kind zur betrogenen Mutter: „Mutti, bleib bei mir, ich fürchte mich vor dem Leben!“ Vorhang.

Vierter Akt: Die betrogene Frau will die Sirene erschießen. Jene aber: „Ich fürchte mich nicht vor dieser Waffe! Frauen (mit Beziehung) sind gefährlicher als solche Mordwerkzeuge!“

Was meinst, was passiert? Du denk ja wohl, diese schlechte Person wird erschossen, nicht? Nec, gähn. Schon geht die Tür auf, herein stürzt das geliebte Kind der Mutter in die mordgierigen Arme. Beide ab. Bleiben der Revolver und die ‚Person‘. Letztere senkt den Kopf, nimmt ersteren zur Hand und spricht: „Einmal werde ich dich brauen!“ Punkt. Vorhang.

Was sagte? Ich war ganz traurig. Du auch, nicht? Schon bei's Erzählen, nicht? Un erst aufs Bühne! Bei's Besehn!! Na!

Man hat hier eben Bildung und sucht sie ständig zu vergrößern. Unsereins muß sich die Augen aus dem betreffenden Kopf schämen. Die Claire

Tagebuch

Der Dreischichtedichter

In dem entzückenden Buch von Robert Walser: ‚Fritz Rochers Aufsätze‘ ist ein Bild vom Bruder Karl drin: ‚Der Dichter‘. Da sitzt ein elegisch angezogener Jüngling auf einem dünnen Stuhl am Fenster und sieht in den Regen, der aus vierzehn Strichen besteht. Draußen ist ein bißchen

Garten, die Gardine ist artig gemustert, und an der Wand hängt die Hälfte eines ovalen Bildes. Das ist alles.

Und ich glaube, das ist ein Sinnbild von Robert Walser. Der Dichter, in das Wetter starrend, den Kopf schwer aufgestützt: das ist ein Cliché. Darunter die Ironie: etsch! so ist es ja garnicht. Darunter: sondern ich werde euch einmal zeigen, wie es ist. „Ein Mann mit drei Schichten.“ So definiert ihn am glücklichsten Max Brod, der ihn am tiefsten begriffen hat.

Nun ist von Robert Walser eine Sammlung der ‚Aufsätze‘ erschienen — bei Kurt Wolff in Leipzig — jener Aufsätze, die fast alle in der ‚Schaubühne‘ gestanden haben. Und wenn man sie jetzt noch einmal so alle zusammen sieht, die ‚Birch-Pfeiffer‘ und ‚Rosebue‘ und ‚Kino‘ und ‚Büchners Flucht‘ und ‚Lenz‘ — dann freut man sich, daß in dem Buch auch andre stehen, die man noch nicht kennt.

Er ist ein Clichébeleger bis ins dritte und vierte Glied. Wer erinnerte sich nicht an den alten Goethe bei diesen Worten: „Auch Schauspieler Kaffler will wegmachen...“? Wie sind alle Floskeln, die wir längst tot geglaubt hatten, noch einmal blühend da, schlagen die Augen auf und lächeln uns an! Walser würde hier sagen: Dieses Bild darf man eigentlich nicht gebrauchen, aber ich schreibe einen erbärmlichen Stil, in Stil habe ich immer mangelhaft gehabt. Nein, das ist keine romantische Ironie. Es ist vielmehr Liebe, eine unendlich feine Liebe — dieselbe, die auf jeder

Seite seiner Romane übersehene Dinge verklärt.

Karl Waller hat in das Buch viel Kompott hineingezeichnet; aber das schadet nichts. Schau-
bühnenleser! Dies Buch ist
Guer!

Wintergarten

Und wenn man den ganzen Winter keine Vorstellung versäumt hat, es ist immer wieder aufs neue neu und wunderbar: ein Mädchen bläst die Trompete, und über ihren geblähten Backen glitzern die umwimperten Augensterne; eine heitere Gesellschaft gibt vor, sich bei Maxim animiert amüsieren zu wollen, und plötzlich steigt das Total in die Höhe, alles ist drei Meter über dem Erdboden in wirbelnder Bewegung, Teller gleiten, Lampen hüpfen, und dann war es doch nur die 'Perezoff-Truppe'; ein Fanfarenstoß des Gelingens ertönt, wenn der

Kunstschütze ins Schwarze und Weiße getroffen hat; Herr Bins oder Herr Bert singt ein schönes Lied und begleitet sich in den Pausen mit einer kleinen Klingel, die er sich um den Hals gebunden hat — stolz steigt der Adamsapfel auf und nieder. Und meine geliebten englischen Mädchen, Sunshine Girls! Wie sie die Köpfchen wiegen, wie sie alle das Gleiche machen, keine mehr, keine weniger, wie sie mit den dünnen Blechstimmen singen — ich verstehe kein Wort, es klingt alles wie: bei.. bei.. bei.. Sie sind hold und gut, und man braucht nicht zu denken, meine Verehrung fliegt ihnen zu, allen und keiner. Bis zum Schluß unser Freund Max Linder auf das Reizendste eine defekte Gasleitung zu reparieren genötigt ist, der Friseur-Romeo, der meist verunglückte Mensch der Erde!

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Gabriele d'Annunzio: Der parfümierte Tod oder La Pisanella, Dreiaktige Komödie mit Prolog.

Franz Arnold und Ernst Bach: Die spanische Fliege, Schwanf.

Eugène Brieux: Die armen Frauen, Komödie. (Thespis).

Marcel Gerbidon: Milliardäre, Komödie, deutsche Bühnenbearbtg. von Erich Desterfeld. (Berliner Theaterverlag).

Gustaf Hilkebrant: Die Mero-winger, Drama in fünf Akten u. einem Vorspiel. (Arion).

Ludwig Zippert: Das Atelier, Dreiaktige Komödie. (Atlantik).

Annahmen

Amelie Nitisch: Daniel in der Löwengrube, Oper. Hamburg, Stadtth.

Vraufführungen

1. von deutschen Werken

11. 4. Ludwig Rohmann: Die klingende Schelle, Dreiakt. Schspl. Erfurt, Stadtth.

16. 4. Leo Walther Stein: Biedermeier, Dreiaktiges Lustspl. Hannover, Schsplhs.: Königsberg, Neues Schsplhs.

Franz Wolff: Ehetrennung, Vieraktiges Lustspl. Leipzig, Battenburgth.

17. 4. Maximilian Böttcher: Das Glück des Hauses, Lustspl. Hannover, Deutsches Th.

2. von übersetzten Werken

John Galsworthy: Kampf, Vieraktiges Schspl. Wien, Volksbühne.

3. in fremden Sprachen

Manuel de Falla: Das kurze Leben, Oper, Text von Carlos Fernandez Shaw. Nizza, Kasino.

Italo Montemezzi: Dreikönigs-
liebe, Musikdr. Mailand, Scala.

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Barhan: Die Wjalzewa. B. L. 187.

Felix Baumann: Die russische Ivette Guilbert. Voss. Btg. 193.

Gisela Fridberg: Vom altrömischen Ballett. Zeitgeist 15.

Theaterbau

Mit dem Neubau eines Hoftheaters in Rudolstadt, der 600 000 Mark kosten soll, ist Professor Max Littmann in München betraut worden.

Greifswald soll ein Theater mit Stadthalle erhalten. Es wird nach dem Entwurf der berliner Architekten Iwan und Trede am Roßmarkt errichtet, möglichst im Herbst 1914 eröffnet und an freien Tagen als Kino benutzt werden.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Robert Forsch vom kölner Deutschen Th., Karl Zistig vom königsberger Stadtth., Oscar Groß, Stella Hay.

— (Deutsches Th.): Felix Dahn (Schauspieler und Regisseur) vom berliner Opernhs., Marga Rühn vom meiningener Hofth.

— (Opernhs.): Dörth Manski.

Oldenburg (Hofth.): Ernst Boehe (Kapellmeister).

Nachrichten

Max Grubes Nachfolger am meiningener Hoftheater ist Direktor Osmar geworden.

Am 2. Mai findet im Moti-
haus zu Charlottenburg ein Regie-
kongreß statt. Es werden sprechen:
Dr. Carl Heine über „Grund und
Sinn der Vereinigung der Regis-
seure“, Oberregisseur Leopold Jek-
ner vom hamburger Thaliatheater
über „Die künstlerische Verantwort-
lichkeit des Regisseurs, seine Rechte
und Pflichten“. Zur Klärung einer
grundlegenden Rechtsfrage, dem
Urheberrecht am Regiewerk, hat
die Vereinigung ein reichhaltiges
Material an Gutachten von
Autoritäten aus dem Kreise der
Juristen und Bühnensachleute ge-
sammelt. Ueber die künstlerische
und soziale Seite dieses Themas
wird der Oberregisseur Ernst Lert
(Leipzig), ein Mitglied der vor-
bereitenden Kommission, auf dem
Kongreß sprechen. Ueber eine
diesem Thema verwandte Frage,
den „Grundlegenden Regieeinfall“,
wird sich Dr. Carl Hagemann
äußern. Weitere aktuelle Fragen
des Regieberufs behandeln: Dr.
Eugen Milian (Oberregisseur des
münchener Hoftheaters: Regie-
probleme bei Kleist, Opernre-
gisseur P. Dumas (Karlsruhe):
Chorregie, Oberregisseur Adolf
Winds (Leipzig): Der Regis-
seur als Lehrer, Regisseur Carl
Birk (Chemnitz): Leitmotive für
Handbücher der Regie, Alfred
Halm (Berlin): Berliner Inszenie-
rungskunst und berliner Kultur.
Jede gewünschte Auskunft erteilt
die Geschäftsstelle der Vereinigung
künstlerischer Bühnenvorstände,
Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee
Nr. 173a.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

1. Mai 1913

Nummer 18

Nachwuchs und Ensemble / von Herbert Ihering

Diese Saison war eine Uebergangssaison. Tumultuös beginnend, friedlich abebbend, war sie eine Arrangierprobe der nächsten Spielzeit, die endlich die neue Organisation, die neue Kräfteverteilung bringen soll. Darum wurde geprüft, gewählt und abgestoßen. Wie von den Theatergründungen sich allein das Deutsche Opernhaus künstlerisch behauptete, so haben sich von den vielen hochgeworfenen Schauspielern nur wenige festgesetzt. Unbegreiflich ist dabei, daß Berlin Persönlichkeiten, die schon längst von ihm Besitz hatten, wie Maria Mayer und Helene Ritscher, nicht gehalten hat, und einen feinen, stillen Schauspieler wie Emil Lindner ziehen ließ. Emil Lindner hatte gewiß tote Punkte und für gehobene Stellen vorläufig einen allgemeinen und noch keinen persönlichen Ausdruck. Aber sogar in Hemmungen offenbarte sich sein Wert. Er wirkte auch im Versagen schlicht, männlich, fest, im Mißlingen überzeugend, daß man es nicht verstehen kann, warum ihn Reinhardt nicht für die jüngern Rappeler- und Winterstein-Rollen, für die er als einziger in Betracht gekommen wäre, engagiert hat. Er versuchte es mit Lothar Koerner. Aber er ließ ihn fallen, bevor er seine Regie wirklich an ihm erprobt hatte. Herr Koerner war in der Provinz zerrieben worden. Unsicher in der Verwendung seiner Mittel, sich bald vor Pathos, bald vor zerfasernder Realistik fürchtend, schwankte er zwischen Starrheit und Differenziertheit. Er unterdrückte sich, um sich gleich darauf zu forcieren. Trotzdem hätte eine aufbauende Regie die Teile zusammenfügen können. Durch die Trümmer der Begabung schlug Persönliches hindurch. Für Salonrollen wird Herr Dumde ein Gewinn sein, der zwar temperamentlos, aber elegant, menschlich liebenswürdig und bescheiden wirkt. Eine raffige Schauspielerin und drastisch-sinnliche Gestalterin ist Else Eder-

berg. Gina Mayer gibt sich sehr fein in Seitenrollen. Frau Gebühr wirkt als Erscheinung, und in personenreiche Stücke kann Lyda Salmonova wenigstens eine Farbennuance tragen. Aber für seine großen Schauspieler hat Reinhardt keinen Ersatz, und an Episodisten ist er verarmt. Wie gesichtereich war früher das Ensemble! Neuerdings hat sich nur Herr Danegger durchgesetzt, und Herr Matray ist hinzugekommen, der aber wohl auf groteske Körperrollen beschränkt bleiben wird.

Die Episodisten hat heute Barnowsky. Er hat nicht nur von andern berliner Theatern sich geschickt die brauchbaren zusammengesucht, er hat auch Leute nach Berlin gebracht, die zum mindesten irgendwelche Kontrastbedeutung für sein Ensemble haben. Denn schließlich kann es für einen Theaterdirektor nicht nur darauf ankommen, Schauspieler zu engagieren, die durch sich wirken, er darf auch solche nicht verschmähen, die einzig als Gegensatz zu andern gelten. So hat es wenig Zweck, den einzelnen zu erwähnen, wo alle zusammen den Klang geben. Herrn Landa möchte ich herausnehmen, weil seine gewandte Darstellung von Grandseigneuren, Ministern und feudalen Regierungsbeamten zu sehr auf geölten Schienen läuft, und Herrn Decarli, weil er in zentralen Rollen noch merkwürdig hin- und hertappt, bald fein, diskret, bald hohl, leer ist, sich wiederholt, körperlich ausdrucksarm bleibt, und doch auch in seinen ungeschickten Momenten einen gewissen Reiz hat.

Im Lessingtheater ist Herr Loos bereits anerkannt, und Erich Walter hat gerade in dieser Saison Erfolge gehabt. Er ist für naive Jüngens und tolpatschige Hans Flapfe ein ebenso ursprünglicher wie humoristischer Darsteller. Ihm sekundierte Maria Mahen, die ans Burgtheater geht. Ich hätte nicht gedacht, daß es für fade Lustspielbackfische heute noch eine geborene Vertreterin gibt. Maria Mahen ist eine. Anspruchsvolle Rollen darf sie nicht spielen. Wenn sie auf ihrem Gebiet bleibt, kann sie spitze, kluge, stichelnde Töne haben, die alberne Gänse beinahe witzig machen. Dann ist Herr Paschen in breiten norddeutschen, umgrenzten Seitenrollen zu verwenden. Wer jedoch würde nicht hoffen, daß die Sozietäre, die Herrn Stieler nach Leipzig gehen ließen, auch Frau Albrecht nicht in die Kurfürstenoper hinübernehmen! Bei ihnen bleiben Herr Ridelt und Herr Ziener, von denen ich nie begreifen werde, wie sie, die typischen Provinzschauspieler, in Berlin zu einer Stellung kommen konnten.

Rätselhaft sind mir auch manche Engagements bei Meinhardt und Bernauer. Wie kann Herr Alfred Kühne große Rollen spielen, von noch geringern Leuten gar nicht zu reden! Daß

gute Lustspielensemble wird schon durch Olga Engl gesprengt, und Arthur Bergen, von dem ich früher etwas gehalten habe, fängt an, geziert und maniert zu werden. Meinhard und Bernauer fehlen Mut und Entschlossenheit zur eigenen Begabung. Ihr gemischtes Repertoire läßt sie ein stilloses Ensemble zusammenwürfeln, während sie bei Beschränkung auf Lustspiel ein einheitliches Personal aufstellen könnten. Aus dem provinziellen Gemüße, das im Deutschen Schauspielhaus aufgeschossen ist, hat die Kritik mit kühnem Griff Herrn Adalbert Ulrici herausgeholt. Gewiß, er ist nicht aufdringlich, reißerhaft wie die andern. Er hat den Takt seiner Rargheit. Aber hilflos, monoton, dürfte er höchstens in einem großen Ensemble, wenn er auf gedämpfte, gehaltene Nebengestalten festgelegt wird, als Farbfleck gelten. Ihn zum Star zu machen, ist lächerlich.

Man kann über junge Schauspieler schreiben, ohne das Königliche Schauspielhaus auch nur zu erwähnen (denn wer wollte Helene Thimig dazu rechnen!) Dort lebt man zur Zeit Friedrich Wilhelms des Ersten und engagiert Grenadiere nach Körpermaß. Also mögen militärische Aushebungs-kommissionen urteilen, uns soll man zufrieden lassen. Daß die Kritik Herrn von Ledebur günstig aufgenommen hat, wer wollte es ihr verargen! Man ist ja schon so dankbar, wenn ein Organ sich nur um ein wenig geringer an Umfang erweist, als das des verschollenen Meergottes Molenaar. Verloren wäre Senta Söneland, wenn sie unter diese steifen Giganten aufgenommen würde. Denn ihr Bestes ist ihre verwegene Körperphantasie. Sie schleudert sich hinauf und nach vorn. Stößt die eine Schulter heraus, die andre. Sie wächst auseinander und krümmt sich zusammen. Sie schneidet gehässige Grimassen und schminkt sich erschreckende Fragen. Sie ist eine Episodistin von grotesker Bizarrerie. Nur scheint ihr sprachliches Charakterisierungsvermögen ihrem körperlichen nicht gleichzukommen. Zum mindesten empfinde ich da vieles als gewaltsam und outriert. Der Gegenpol zur Söneland ist Martha Altenberg. Sie macht nichts und wirkt dennoch. Ob sie ihre ruhige Stimme, ihre schlichte Natur in den Dienst einer wirklich schauspielerischen Charakteristik stellen kann, bleibt abzuwarten.

Es sind viele Talente in Berlin, aber sie stehen nicht alle am rechten Platz. Es wird drauflos engagiert, ohne daß man weiß, was fehlt. Die Lücken werden nicht gefüllt, und besetzte Fächer noch einmal besetzt. Dabei könnten die Ensembles schon ergänzt werden, wenn man die Besten der Engagementlosen unter sich verteilte! Das dürfte allerdings niemand der

Mühe entheben, Kräfte wie Fräulein Kessel oder Herrn Fiebag abzustößen und in der Provinz auf Suche zu gehen. Dazu ist nicht nur ein Gefühl für schauspielerische Begabung, sondern auch ein Gefühl für Zugehörigkeit notwendig. Man muß wissen: der fügt sich in diese Gruppe, der bringt einen neuen Ton in jene. Erst wenn diese Empfindung ausgeprägter geworden ist, werden wir wieder Ensembles haben, und nicht nur Theater, Regisseure und Schauspieler. Vielleicht findet sich dann auch jemand, der Ballenberg festgelegte Texte gibt. Ballenberg darf nicht nur schlichte, rührende Gestalten wie den alten Weiring bekommen, wo er sich dämpfen muß: er soll den Narren im ‚Lear‘ spielen, den Caliban, den Autolykus, den Malvolio, dann den Orgon, den Geizigen, den Eingebildeten Kranken, den Dandin. Er wäre ein Mortensgård, ein alter Ekdal, er müßte an Grabbe, an Wedekind, an Essig herangelassen werden, ich glaube sogar an eine der Gestalten der ‚Gespensterfonate‘. Und in ganz phantastischen, unwirklichen Aufführungen müßte er Shylock und Richard den Dritten geben. Ballenberg darf sich nicht nur mit seinen eigenen Einfällen zu gestaltende Hindernisse schaffen. Die Hemmungen des Wortes sollen aus ihm neue Energien brechen.

Gedichte / von Siegfried Trebitsch

Werden

Tief im Nebel liegt beschlossen,
was einst hell zutage steigt
und von Sonne überflossen
sich den Menschenwünschen neigt.

Wo sich Ahnung dämmernd breitet,
führe keine Neugier hin,
über dunkle Fragen gleitet
nur ein selig leichter Sinn.

Gebundene Wärme

Ich glaube nicht an jene toten Herzen,
die fühllos sind für Menschenleid und Lust;
das höchste Glück, die tiefste Qual der Schmerzen
hat einen Weg zum Menschen stets gewußt.

In Raumesgründen jeder Kreatur
ruht einer Aeolsharfe totes Singen!
Ja, es bedarf des rechten Windhauchs nur,
und alle Saiten müssen lebend klingen.

Aus einem Band Gedichte, der unter dem Titel ‚Wellen und Wege‘ bei Georg Müller in München erscheint.

Julia

Jedes andre Theater hätte den Einfall haben dürfen, es zur Säcularfeier mit Hebbels 'Julia' zu versuchen; die Neue Freie Volksbühne nicht. Denn ihr war der Versuch bereits vor fünfzehn Jahren mißglückt. Was sollte sich seit 1898 verändert haben? Den Kenner wird dieses Trauerspiel immer irgendwie erregen; aber nur ihn. Damals fand er ein Stück Ibsen darin, diesmal ein Stück Eulenberg. Ibsen hat die Ehe zwischen Julia und dem Grafen Bertram, vor der Hebbel zurückgeschreckt ist, unerschrocken vollzogen, damit Oswald Alving zur Welt komme. Hebbel läßt seine Menschen noch so handeln, wie sein eigenes Ethos gebietet: wessen Kinder krank sein müssen, der verzichte und verzichtet auf Kinder. Ibsen glaubt eine neue Sittlichkeit am eindringlichsten zu predigen, wenn er die Früchte der alten Unsittlichkeit möglichst wurmstichig macht. Eulenberg geht bis zum Inzest über Hebbel hinaus. Eine Tochter so zu lieben, wie es Graf Walewski tut, ist Tobaldi, Meister Anton's Bruder, ganz von weitem in Gefahr. Aber Eulenberg hat von Hebbel mehr als ein Thema, daß ja übrigens schon lange und oft vor Hebbel dagewesen war: er scheint gerade aus dieser 'Julia' den Hang zu einer grüblerischen Bildersprache zu haben, die sich mit Vorliebe an Verweijungszuständen voll Phosphorgehalt entzündet. Man denke sich die Reden, mit denen die Männer um Julia sich in ihr eigenes Seelenleben einwühlen, durch einen lyrischen Erwärmungsprozeß aus ihrer dialektischen Starrheit zu einer Art von dramatischem Jean Paul erlöst, und man hat Eulenberg, ohne daß er selbst das je bemerkt hätte. Es behält seinen Reiz, solche Zusammenhänge zu verfolgen, und nun gar, diesem Nebenwerk seine Stellung in Hebbels Produktion und Geistesentwicklung anzuweisen (was Ihering hier einmal getan hat) — aber was soll ein Theaterpublikum, und sei es das allerbeste, damit anfangen? Wer sich nichts vormacht, empfindet es als Tortur, nur durch ein Gestrüpp von Abstraktionen, Renommistereien, bequemen Selbstcharakteristiken, Verquollenheiten, Zufällen und naiven Exzessen einer altertümlichen Räuberromantik — nur auf diesem verzweifelt verzwickten Wege zu zwei groß geplanten Zusammenstößen gelangen zu können. Diese Zusammenstöße haben darum kein Ergebnis, weil sie

von errechneten Repräsentanten einer Idee ausgeführt werden, die Hebbels Reinheit, Unnachgiebigkeit und Denkerleidenschaft, aber durch nichts ihre Realität beweisen. „Wohl sind sie unergründlich, die Verschlingungen des Lebens“, erklärt Hebbel durch seine Julia und beläßt es in diesem Falle dabei. Dichters Amt aber ist, die innere Gesetzmäßigkeit aller Geschehnisse zu entdecken und darzustellen. Dazu braucht er wahrhaftig nicht schönzufärben. Was hier vorliegt, sind Ballungen von abenteuerlichen Vorfällen zwischen abnormen Existenzen ohne Blut, also ohne Gültigkeit. Arme Schauspieler!

Im Neuen Volkstheater, dessen Regie die Schrecknisse des Stüdes durch ein Begräbnistempo verstärkte, waren freilich die meisten unabhängig von Hebbel, einfach an und für sich schlecht. Den Vater Tobaldi vermenschlische einmal einer; aber Herr Robert Müller ist auch sonst ein besonders scharfer Spieler, der in der Unterhaltung die Arme verschränkt, wie ein andrer Strafgerichte ohne Beispiel androht. Ein Liebhaber, der das verführte Mädchen aus gutem Hause drei Akte später mit dem schlichten Geständnis überrascht: „Ich bin ein Räuberhauptmann aus den Abruzzen!“ und dann die rührende Geschichte seiner Verbrecherlaufbahn erzählt, ist heute kaum noch zu spielen; aber Herr Werner Schott spielt vorläufig garnicht, sondern kopiert Moissi auf dem Umweg über Feldhammer. Julia ist vielleicht am unlebendigsten von allen, und Fräulein Dietrich darf verlangen, daß das in Betracht gezogen wird; aber dieses künstliche Gezittere, diese kalten Exaltationen, diese dicke Mimik, diese Schreie ohne Beteiligung — das ist leider schon früher aufgefallen. Zwischen diesen Theatermachern verschiedener Gattung war Herr Stieler ein Labfal. Graf Bertram rechnet sich selbst zu den hohlen, ausgekernten Menschen. Das ging über Herrn Stielers Kräfte, die von Hause aus solcher Aufgabe wahrscheinlich gewachsen, aber durch jahrelange falsche Beschäftigung ungleichmäßig ausgebildet sind. Es fehlt an Modulation, die zu erarbeiten ist. Dagegen hat Herr Stieler, was dem Grafen Bertram angeboren sein muß. „Der edle Mann, der jetzt mein Gemahl ist“, sagt Julia. Dieser edle Mann stand da. Wie er Julia am Anfang seine Hand anbot, und wie er sie zum Schluß freigab: das war von einer be-seelten Vornehmheit, die man selbst durch den künstlerischen Umgang mit Sauer nicht erwirbt, wenn man sie nicht besitzt.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Neues Volkstheater

Perikles war im alten demokratischen Athen wohl der begabteste Staatslenker. Er zeigte sein Genie nicht nur in den großen militärischen Fragen, sondern verstand sich ebenso gut auf die innere Organisation und die erfolgreiche Stellungnahme zu den politischen Parteien. Der alte ehrliche Haubegen Kimon war damals ungemein populär; nur von Kunst und Theater verstand er nicht viel. Das athenische Volk war jedoch ausgesprochen theaterfreundlich, und an dieser schwachen Seite griffen Perikles und sein beratender Freund Ephialtes ein und schufen ein athenisches Theatergesetz. In diesem stellten sie natürlich als vernünftige Menschen nicht etwa eine Zahl von Regeln auf, die gegen die Veranstalter von Bühnenaufführungen gerichtet waren, sondern sie suchten den Theatern praktisch zu helfen. Um der Freigebigkeit Kimon's das Gleichgewicht zu halten, erkannten sie das Theorikon, das öffentliche Schauspielgeld. Bei den Aufführungen der Dionysosfeste wurde den ärmern Bürgern das Eintrittsgeld aus den Ueberschüssen der öffentlichen Kassen gratis ausbezahlt, und zwar erhielt jeder Bürger für siebenundzwanzig Pfennige ein Billet. Obwohl man nach mir vorliegenden Berichten auch heute noch in Berlin für siebenundzwanzig Pfennige ein Billet bekommen kann, ziehe ich doch das Verfahren des Perikles vor. Er verwandte nämlich das Geld ungemein praktisch, indem er die Erträge aus den Freikarten zu siebenundzwanzig Pfennigen in die Hand eines Theaterbaumeisters und dadurch unmittelbar in die Staatskasse zurückfließen ließ. Die Staatskasse sorgte dann wieder für eine angemessene Erhaltung der athenischen Theater.

Es ist eine geraume Zeit verflossen, bis man hat einsehen lernen, daß ohne staatliche oder genossenschaftliche Hilfe das Theater in großem Stil nicht geführt werden kann. Solange die naturalistische Bühnenkunst in Hauptvertretern und Epigonen herrschte, konnte sich das bei den Privattheatern nicht so fühlbar machen. Die neue künstlerische Sehnsucht, die wieder auf den großen Stil, auf den glänzenden Rahmen, auf gewaltige Perspektiven äußerlich und innerlich hinzielt, verlangt große Mittel und kann ohne wohlthätige Hilfe nicht befriedigt werden. Die Zukunft gehört eben dem korporativ unterstützten Theater. Deshalb habe ich die Gründung des Deutschen Opernhauses begrüßt und begrüße ich jetzt das Neue Volkstheater.

Am 19. Oktober 1890 fand die erste Vorstellung der Freien Volksbühne im Ostendtheater statt. Man gab (wie zwanzig Jahre später zur Eröffnung des Neuen Volkstheaters) Ibsens 'Stützen der Gesellschaft'. Bruno Wille hatte zur Begründung einer freien Volksbühne aufgerufen, und bald darauf hatte sich der Verein konstituiert. Nach kürzerer erfolgreicher Zeit löste sich von der alten Volksbühne unter Willes Führung die Neue Freie Volksbühne los. Bis zum Jahre 1892 verfügte diese über kaum 1500 Mitglieder. Die für öffentliche Theater damals noch verbotene Aufführung der 'Weber' brachte eine Vergrößerung des Vereins. Im Jahre 1904 hatte er über 4000, 1905 über 6000, 1906 über 20 000, 1910 schon über 38 000 Mitglieder. Mit der Zunahme, die vor allem der energischen Tätigkeit Josef Ettlingers zu danken war, wuchs auch die Zahl der Aufführungen. Im Jahre 1901 gab es deren nur 39, im Jahre 1910 539. Je größer der Verein wurde, desto mehr sehnte er sich nach einem eigenen Heim.

Am 1. September 1910 wurde in dem Theater der Köpenickerstraße das Neue Volkstheater eröffnet, das man aber nur als ein Provisorium betrachten konnte. Das Ideal lag in dem Bau eines eigenen Hauses. Im Neuen Volkstheater war konzeptionierter Direktor zunächst Ettlinger. Jetzt ist es der Direktor der Deutschen Verlagsanstalt 'Union', Georg Springer, während Licho nur die künstlerische Leitung inne hat. Geschäftsführer des Neuen Volkstheaters und der Neuen Freien Volksbühne ist Heinrich Nest. Die Erfolge sind zur Zeit recht gut, wenn auch bei der ganzen Konstruktion des Vereins von erheblichen Gewinnen nicht gesprochen werden kann und soll. Es handelt sich um die tatsächliche Verwirklichung des Satzes: 'Die Kunst dem Volke'.

Der Gagen-Etat des künstlerischen Personals beträgt zur Zeit etwa 100 000, des technischen Personals 42 000 Mark. Der Gesamtausgaben-Etat beläuft sich auf 250 000 Mark, die durch Billeiteinnahmen reichlich gedeckt sind. Es wird die Leser der 'Schaubühne' gewiß einmal interessieren, aus der Bilanz nebst Gewinn- und Verlustrechnung die Einzelheiten des geschäftlichen Betriebes kennen zu lernen. (Siehe: Seite 490 und 491.)

Wichtiger als der augenblickliche Stand des Unternehmens ist jedoch die Frage, wie sich das Neue Volkstheater in der Zukunft gestalten wird. Es ist keine Frage, daß uns ein Baumeister wie Oscar Kaufmann einen wertvollen Bau, und daß tüchtige Männer, wie sie zur Zeit mit der Leitung des Theaters betraut sind, gute Leistungen bieten werden. Nichts von all den unerfreulichen Hypotheken-Schiebungen, Ueberbelastungen, Provi-

sionen und Darlehen, wie sie die Geschichte unserer meisten Theater in der letzten Zeit verunstalten, ist hier zu bemerken. In einem gewaltigen Mitgliederbestand hat das Theater seine wirtschaftliche Grundlage. Im Entgegenkommen der Stadt Berlin hat das Haus ein gesundes Fundament. Das Haus am Bülowplatz, das man in der nächsten Zeit zu bauen beginnt, ist Eigentum der Neuen Freien Volksbühne. Im Herbst 1909 fing der Verein an, sich einen eigenen Baufonds zu bilden und forderte seine Mitglieder auf, bei jedem Billet obligatorisch einen Beitrag von zehn Pfennigen als Zuschlag für den Baufonds zu zahlen. Durch diese Methode ist bis jetzt ein Betrag von annähernd 700 000 Mark zusammengekommen. Bei der Mitgliederzahl von heute beträgt nämlich der Wert des Zuschlags im Jahr etwa 70 000 Mark, wozu noch freiwillige Beiträge treten, die mit fünf Prozent verzinst und bei halbjähriger Kündigung frühestens zwei Jahre nach Eröffnung des Theaters rückzahlbar werden.

Das Grundstück am Bülowplatz wurde von der Firma Lippmann & Lüdner erworben. Es ist 328 Ruten groß, entspricht mithin der Größe, die ich für Theater derartigen Charakters in meinem Buch 'Das Theater als Geschäft' für notwendig erklärt habe. Der Grund und Boden kostet 1 770 000 Mark. Das Haus wird zweitausend Zuschauer fassen; der Bau wird unter Leitung Kaufmanns von der 'Union'-Baugesellschaft ausgeführt. Er erfordert nach den Voranschlägen 2 300 000 Mark, sodaß sich der Gesamtwert des Hauses auf 4 100 000 Mark stellen wird.

Die Finanzierung wird in folgender Weise von statten gehen:

Die Erste Hypothek gibt die Stadt Berlin	
fest zu $4\frac{1}{8}\%$ mit	2 000 000 Mark
An zweiter Stelle wird ein Bankdarlehen	
eingetragen, das zu 5 % verzinslich ist	
und unter Ausgabe von Obligationen	
in dreißig Jahren amortisiert werden	
soll. Es beträgt	1 000 000 Mark
An dritter Stelle wird das Restaufgeld und	
Restbaugeld zu 6 % verzinslich einge-	
tragen. Es ist binnen fünfzehn Jahren	
in gleichen Raten zu amortisieren und	
beträgt	1 000 000 Mark.

Da der Baufonds zur Zeit 700 000 Mark beträgt, so verbleiben als Betriebskapital und für die, wie ich aus Erfahrung weiß, stets unvermeidlichen Mehrkosten des Baus bisher etwa 600 000 Mark zur Verfügung. Es kommt aber die weitere Erhöhung des Baufonds durch die Zuschläge hinzu, die bis zur

31. August

Einnahmen

		Mk.	ℳ.
1	Bestand am 1. September 1911	48 347	95
2	Markenumsatz 1911/12	567 569	80
3	Einnahme durch die Tageskasse bei öffentlichen Vor- stellungen	50 344	50
4	Einnahme durch Extravorstellungen	19 089	05
5	" " Konzerte und Feste	12 457	91
6	" " Kunstabende	1 258	10
7	" " Lesabende	2 037	40
8	" " Gastkarten bei Vereinsvorstellungen	14 025	95
9	" " Nachzahlungen und Pfand	275	35
10	" " Reclam-Lexikbücher	1 632	60
11	" " Mitgliedskartenbedeckel	393	70
12	" " Museumsführer	153	—
13	" " Hörerkarten der Freien Hochschule	4 057	50
14	" " Billetts zur Sezession	780	30
15	" " Inserate und Zinsen	1 706	40
16	Neues Volks-Theater für Verwaltungskosten	3 000	—
17	Zurückgehaltenes Darlehen	25 000	—
18	Diverse	479	32
		Mark:	752 608 83

Uttiba

1	Kassenbestand am 31. August 1912	37 147	83
2	Museumsführer	1 000	—
		854,30	
3	Außenstände % Abschreibungen	554,30	300
4	Vorauszahlung für Sezessionsbilletts	171	75
5	Sämtliches Inventar, Bücher usw.	0	—
		Mark:	38 619 58

Ausgaben

		Mk.	Pf.
19	Gesamtkosten der Vereinsvorstellungen	588 743	35
20	Autorenhonorar außer dem Neuen Volks-Theater . .	5 246	—
21	Kosten der Extra- und Sondervorstellungen	16 679	40
22	" " Konzerte und Feste	12 128	05
23	" " Kunstabende	1 008	70
24	" " Leseabende	1 458	—
25	" " Vereinschriften inkl. Versandkosten	14 085	80
26	" " Programmschriften außer N. V.-Th.	4 792	10
27	Gehälter, Spefen und Verlustentschädigungen . .	17 174	69
28	Zahlstellenprovisionen	3 475	70
29	Reklamekosten	4 447	95
30	Reclam-Textbücher	1 289	20
31	Spefen der Ordnerobleute und Trinkgeld für Logen- schließer	2 227	25
32	Museumsführer 2000,— ab Vorräte bewertet mit 1000,—	1 000	—
33	Kosten der Bücherverlosung im N. V.-Th.	2 780	—
34	" Hörerkarten für Freie Hochschule	4 057	50
35	Sezessionsbillets 822,— ab die Bestände 171,75	650	25
36	Fernsprecher	181	35
37	Bureau-Mensilien	371	30
38	Porto	958	26
39	Krankenkasse und Versicherungen	403	—
40	Porto und Spefen der Verwaltungsmitglieder und Revisionskosten	567	80
41	Bücher, Urnen, Zangen, Drucksachen, Reisepefen, Fahr- gelber, Prämien und Sonstiges	4 709	30
42	Darlehnrückzahlungen	25 000	—
43	Abschreibungen auf Außenstände	554	30
44	Saldo	38 619	58
	Mark:	752 608	83

		Passiva	
6	Saldo	38 619	58
		Mark:	38 619 58

Fertigstellung des Theaters am 1. August 1914 etwa 200 000 Mark betragen wird. Die obligatorischen Baufondsbeiträge werden zum Herbst dieses Jahres in Amortisationsbeiträge umgeändert und voraussichtlich für das Jahr 90 000 Mark ergeben. Wo ist ein Privattheater, das auf eine so ausgezeichnete Fundierung Anspruch machen kann?

Der Voranschlag ergibt bei vernünftiger Erwägung aller Möglichkeiten folgende Einnahmen:

1500 Mitglieder des Vereins zahlen für die Vorstellung 1,10 Mark. Dies macht .	1650 Mark
Es bleiben dann noch 500 Billets für den Rassenverkauf übrig. Rechnet man diese mit Garderobengebühr und Zettelgeld zu 1,50 Mark, so kommen hinzu weitere	750 Mark
Dies auf 10 Monate, gleich 300 Abendvorstellungen und 50 Sonntagsnachmittagsvorstellungen berechnet, macht . .	840 000 Mark
Hinzu treten an Wochentagen 20 Schüler- vorstellungen, die mit der Stadt Berlin teilweise kontraktlich vereinbart sind, mit einer Einnahme von	20 000 Mark
Restaurationspacht	20 000 Mark
Voraussichtliche Verpachtung während der Sommermonate	20 000 Mark
Hieraus entsteht eine Summe von . . .	900 000 Mark
Da der Ausgaben-Etat für 300 Spieltage einschließlich Zinsen und Amortisationsverpflichtungen mit	690 000 Mark
berechnet ist, so könnte ein Ueberschuß von . .	210 000 Mark

entstehen. Hierbei ist der Sagesetat mit 2300 Mark reichlicher und sorgfältiger als von vielen Privattheatern berechnet. Vermindert man selbst den voraussichtlichen Ueberschuß um größere Beträge, so bleibt die sichere Fundierung des Theaters immer noch bestehen.

Um für die Vorstellung 1500 Mitglieder als Besucher zu haben, muß der Verein 75 000 Mitglieder auf 7 Vorstellungen im Jahre zählen. 5 bis 6 Vorstellungen sollen die Mitglieder außerdem an andern berliner Theatern bekommen. Der Verein hat zur Zeit 50 000 Mitglieder. Da aber jetzt ein Kartell mit der Freien Volksbühne abgeschlossen ist, so kommen 20 000 Mitglieder hinzu, sodaß lediglich noch der Zuwachs von 5000 Mitgliedern nötig ist. Die werden in kurzer Zeit da sein. Dann hat der Verein nichts mehr zu wünschen.

Der Besuch / von Martin M. Friedlaender

Wie die Umstände es mit sich brachten, legte sich Frau Ilse eines Tages ins Bett und gab einem Baby das Leben; und alsbald konnte man von diesem Ereignis in einem Inserat unter der Rubrik 'Familiennachrichten' als von der Geburt eines gesunden und kräftigen Jungen lesen. Der lag braun und runzlig sowie über die Maßen zerbrechlich in seiner Wiege, hatte kleine, wässerige Augen, schrie, wenn er wach war, ohne ersichtlichen Anlaß und benahm sich auch sonst auf nicht gebührende Weise. Eine reichliche Anzahl von Personen war um ihn beschäftigt, und sie alle verdienten Bewunderung, weil sie die Rundgebungen des Kleinen Wesens mit Geduld, ja, mit Freude hinnahmen und mit absoluter Selbstverständlichkeit jene Arbeiten leisteten, die, im ganzen genommen, immer wieder darauf hinausliefen, den Jungen trocken zu legen. Munter und voller Eifer wurde diese Angelegenheit von Großmutter, Tante, Amme, Hausmädchen und Kinder mädchen, einzeln oder insgesamt, verrichtet, und der Gedanke ließ sich nicht von der Hand weisen, daß diese Art Betätigung ihnen allen durchaus angeboren und natürlich war.

Derweil lag Frau Ilse mit meist geschlossenen Augen, das Gesicht tief im gelösten blonden Haar gebettet, auf ihren Kissen; in gemessenen Abständen hatte man ihr den Jungen gereicht, und sie hatte ihn sich jedesmal eingehend beguckt. Inzwischen waren die Schmerzen und aller Aufruhr gegangen. Jetzt konnte sie ganz ruhig sein und ein wenig denken. Ihr war es noch vor wenigen Tagen völlig unwahrscheinlich gewesen, und sie hatte im Grunde bis ganz zuletzt nicht recht daran glauben mögen, daß sie wirklich ein Kind haben sollte. Als es dann aber doch soweit war, hatte sie sich tapfer genug benommen und war nur ärgerlich geworden, als gar zuviel schwarze Schatten im Zimmer ihr Wesen trieben und sie selber sich immer mehr in die Rolle des Objekts gedrängt sah, zumal als der Arzt erschien und unbekümmerten Herzens an ihr tätig wurde; indem er offenbar ganz vergaß, daß sie es war, Frau Ilse, die da vor ihm lag und (unter auch sonst unfreundlichen Umständen) Schmerzen litt. Auf diese Weise aber kam das Kind zur Welt; und nunmehr, während Frau Ilse mit geschlossenen Augen und nicht ohne jeden Stolz, den man nach rechtschaffenen Taten hat, dalag, kam die Ungewißheit. Denn jetzt gab es kein Federlesens mehr, man mußte den Tatsachen ins Auge sehen und durchaus mit ihnen rechnen.

Im Halbschlummer streichelte Frau Ilse einen Bausch in ihrer Decke und dachte dabei an niemand andern als an ihn, Bill Schellenbart, den heimlich und heiß Geliebten.

Kein Zweifel — ihr Mann hatte die höhere Wahrscheinlichkeit für sich und obendrein noch jenes Unrecht, welches die Legitimität nun einmal verleiht. Aber, das empfand Frau Ilse sehr wohl: mit Statistiken war hier nichts getan; und die Gesetze, was immer sie an Vermutungen oder gar an Fiktionen aufstellten, gegen die Wahrheit konnten sie — natürlich — nichts ausrichten.

Eben dieser Wahrheit aber grübelte Frau Ilse nach. Einstweilen stand lediglich fest, daß noch nichts zu sagen war: ein strampelndes, braunes und runzliges Rätsel lag drüben in der Wiege, schlief entweder oder schrie und benahm sich nicht gebühlich, sodaß es trocken gelegt werden mußte. Es hatte — trotz entgegenstehenden Behauptungen der Großmutter, Tante, Amme, des Haus- sowohl wie des Kinder Mädchens — bislang mit niemand irgendwelche Ähnlichkeit, sondern sah — daß konnte man sich nicht verhehlen — einstweilen überhaupt noch nicht recht einem wirklichen Menschen gleich. In dieser Hinsicht blieb nur die Hoffnung auf später. Auch die Stimme gab keinen Anhalt; sie war durchdringend und kläglich. Frau Ilse aber hörte noch den freundlichen Klang der Worte, die Bill vor sechs Wochen — solange wars nun schon her — zuletzt zu ihr gesprochen hatte: „Halt den Kopf hoch, Maus!“ Worauf sie doch nicht umhin gekonnt hatte, zu lachen und zu sagen, daß für die kritischen Momente, denen sie entgegenging, ja wohl gerade das Gegenteil anempfohlen werde.

Frau Ilse hielt die Augen geschlossen, und niemand konnte in ihrem Gesicht, das sonst so lebendig sprach, die Gedanken lesen, die hinter den stillen Augenlidern ihren peinlichen Tanz hatten. Vielmehr galt sie bei den Anwesenden als die glückliche und beglückte Mutter, wie sie aus den Romanen für das deutsche Haus allen wohl vertraut und bekannt war. Wer wird bei klar zutage liegenden Tatbeständen nach Kompliziertheiten suchen? Man durfte befriedigt sein, daß der Ablauf der Dinge vollkommen in jenes Schema paßte, das man sich vom Leben gemacht hatte, und das man als Weltanschauung handhabte.

Frau Ilses Mann, Herr Theodor Meirisch, war angewandeter Philosoph, mit Wirkung ex tunc. Sein Gesamtdasein: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft betrachtete er unter dem gleichmäßig behaglichen Gesichtspunkt einer Art aktiven Wurstigkeit, verbunden mit jener Selbstzufriedenheit, wie sie

Männern wohl ansteht, die es auf der Stufenleiter menschlicher Erfolge zu der Ehre und dem Ansehen eines Woll- und Wirkwarenhandlers (engros) gebracht haben. Wenn Herr Meirisch auch seinerzeit nicht recht zu begreifen vermochte, daß Ilse an gewissen Außerlichkeiten, die seine Person aufwies, Anstoß nahm, so hatte ihn der schließliche Erfolg, den er in den Bemühungen um ihre Hand davontrug, dennoch nur in seiner allgemeinen Grundveranlagung bestärkt. Seinen kleinen Sohn betrachtete er durchaus als verdientes Geschenk der Vor-
sorgung, die sich ihm ja auch sonst im ganzen als geneigt erwiesen hatte.

Bill Schellenbart hatte es alsbald für erforderlich gehalten, mit Herrn Meirisch Freundschaft zu schließen, was ihm auf schnelle und geschickte Art gelungen war. So geschah es, daß er eines Tages, als das Baby sieben Tage alt war und Frau Ilse noch im Bett lag, zur Visite kam, wobei er ein den Umständen angemessenes, ernstes und ein wenig schmerzliches Gesicht machte; und lächelte. Kein Mensch aber außer ihm und Frau Ilse vermochte zu wissen, was in Wirklichkeit vor sich ging, als er ihr zum Gruß die Hand reichte, und als auch sie lächelte.

Dann unterhielt Frau Ilse ihren Gast; die Tür zum Nebenzimmer stand offen. Wie es Herrn Schellenbart denn in dieser Zeit ergangen sei; und wie er finde, daß sie aussehe? Sicherlich sei er hauptsächlich gekommen, um den Kleinen anzuschauen? Ja, so werde man Familienmutter! Ob er nun nicht auch bald ans Heiraten denke? Bill Schellenbart konnte zu diesen Fragen so schnell keine Stellung nehmen.

Frau Ilse aber war nicht so ruhig, wie sie schien. Voller Pein und Spannung dachte sie vielmehr daran, daß das Mädchen kommen und den Jungen bringen könne. Ihr Herz war bei diesem Gedanken beengt und schlug schnell, auch hatte sie Schmerzen und fröstelte. Denn jetzt, dessen war sie sicher, mußte es sich entscheiden. Man würde den Kleinen hertragen; und irgend etwas würde eintreten, das die Angelegenheit klar stellte: ein Zeichen des Himmels oder sonst der Instanz, die sich mit derlei befaßte. Die Natur selber würde, so stand fest, die Stimme erheben, sich kundtun und alle Zweifel lösen.

Frau Ilse atmete tief, und Bill sah ihr besorgt ins Gesicht. Da klopfte es auch schon an der Tür, und das Mädchen mit dem Jungen erschien; der sich zunächst als ein weißes, nach unten auf unnatürliche Art verlängertes Bündelchen präsentierte.

Sah man näher zu, so vermochte man festzustellen, daß dies Bündelchen das Kind eigentlich erst enthielt: braun und runzlig lag es da und hatte kleine, wässerige Augen. Ein Kenner der Umstände konnte nicht zweifeln, daß es alsbald beginnen würde, zu schreien oder sich sonst auf ungebührliche Weise zu benehmen; wenn auch das Mädchen in dieser Beziehung ein zuversichtliches Wesen an den Tag legte. Was Bill betraf, so mochte er sich dem Kind nur vorsichtig nähern; er streichelte es mit ausgestrecktem Arm, hatte große Sehnsucht, Frau Ilse's Mund zu küssen, und fühlte sich im übrigen unbehaglich. Nach einer kleinen Weile, und da niemand etwas äußerte, trug das Mädchen den Jungen wieder hinaus.

Frau Ilse hatte mit großen Augen, die dunkelgrau waren und von innen leuchteten, dieser Szene zugeschaut; und alle Wunder, die sie erwartet hatte, waren vor sich gegangen. Gewalten, die nicht von dieser Erde waren, hatten verständlich genug gesprochen, der Himmel selber hatte sich, wie vorauszusehen war und zu erwarten gestanden, ins Mittel gelegt, sich offenbart und Klarheit geschaffen; und Bill war der Vater ihres Kindes . . .

Wer wird einwenden, daß doch eigentlich überhaupt nichts geschehen sei? Daß das Kind eben nur dagewesen war, während Bill sich lediglich unbehaglich gefühlt hatte? Wir wissen, daß die Wahrheit nichts ist, was außerhalb von uns lebt. Wir wissen, daß wir nicht die Dinge sehen, sondern nur ihre Erscheinung, und daß unser Wille und unsre Vorstellung die Welt formen. Sodas, wenn Frau Ilse Wunder gesehen hatte und nunmehr der Ueberzeugung lebte, ihr Sohn sei ihrer heimlichen und heißen Liebe zu Bill Schellenbart entsprungen, eben dies durchaus festgestellt sowie in Wirklichkeit der Fall war, und es demgegenüber keineswegs von Belang sein konnte, daß der Junge, den man Fidejustus genannt hatte, und der mithin Fidejustus Meirisch hieß, schon in frühen Jahren sein Leben unter dem Gesichtspunkt einer Art aktiven Wurstigkeit einrichtete; ebensowenig, wie es ins Gewicht zu fallen vermochte, daß er nicht nur in dieser Hinsicht, sondern auch in Bezug auf gewisse Aeußerlichkeiten (denselben, die einst das Mißfallen Ilse's bei Herrn Theodor Meirisch erregt hatten) wie eine Oktavausgabe des Herrn Meirisch senior anmutete, der seinerseits durchaus in Quart erschien; und der allmählich ungeheuer stolz auf seinen Sohn wurde und ihn alsbald für die Carrière eines Wirk- und Wollwarenhändlers (engros) bestimmte.

Ehrt eure deutschen Meister! /

von Panurg

Schulze spricht. (Der Hausbesitzer!
Wehrbund! Thron- und Altarstützer!
Ältester Abonnent von Scherl!
Kurz: ein Kerl!)

Schulze spricht. Sitzt dem Vereine
'Kunst im trauten Heime' (keine
Politik! Gemischter Chor!)
bestens vor.

Schulze spricht. Und seine feuchten
Patriotenaugen leuchten
im berliner Biederstolz:
Arno Holz . . .!

Hunger, Not und Bodenkammer.
(Schulze feuchtet seinen Jammer
hie und da mit Stichen an.)
So ein Mann!

Traumulus und Bügl. Siehste,
Deutsches Volk, noch keine Büste
ziert in Rastenburg sein Ge-
burtshaus. Weh!

Büste! Rente! Sommervilla!
Jene Stiftung, die nach Schilla
seinen Namen führen kann:
Immer 'ran!

Doch die Stiftung brummelt ruhig:
„Nach euch! Nach euch! Nach euch tu ich
was zu Gunsten dieses Snobs . . .
Erst kommt Heimburgs Mops!“

„Woll'n Sie nicht zuerst bedienen?“
„Bitte, bitte, nicht vor Ihnen!“
Einer schiebt den andern vor:
Jammerchor!

Rechtens. Tät sich bei ihm raufen
Hohenzollern, Hohenstaufen,
gäbs begeistertes Halloh.
Über so . . .

Antworten

Kurt M., Berlin. Nein, Sie haben nichts verjäumt. Man — Literaten, kein Publikum — kam um elf Uhr im Cines zusammen und beriet sich, wie man seine Existenzbedingungen verbessern könne. Bei Maurern pflegt sich das so zu vollziehen: man vereinigt sich, legt Geld in den gemeinsamen Kasten und schließt Standesgenossen, die nicht mitmachen, auch aus aller Gemeinschaft aus. Der vernünftige Robert Breuer betonte das vernehmlich. Aber wenn er und der famose Sozialdemokrat Wendel nicht gewesen wären, hätte man sich in einer Kinderstube geglaubt. Frize Engel teilte der atemlos laufenden Menge mit, daß ein Manuskript entweder angenommen oder aber abgelehnt werde. Das durfte Landsbergers Hänschen nicht auf sich sitzen lassen, und er bedachte zahlreiche Nuancen zwischen diesen beiden Möglichkeiten auf. Zuguterletzt erfreute René Schickels die Anwesenden durch den Vortrag einer Allegorie, die zu verstehen Frize Engeln sichtbarlich schwer fiel, die also gut gewesen sein muß. Das Resultat wollen Sie an zuständiger Stelle erfragen: hierorts wurde keins bemerkt.

Max Gr., Berlin. Ja, das gibt es, allerdings ohne Noten. „Wenns die Soldaten durch die Stadt marschieren“ heißt das Buch und ist bei Erich Reiß erschienen. Gesammelt und ganz in alter Holzschnittmanier ausgestattet hat die Lieder Fritz Rumpf; und es ist fast nicht zu glauben, wie derselbe Mann, der von oder nach einem pariser Aufenthalt viel gelernt und das aufreizend mondäne Zeichnerplakat geschaffen hat, diese reizenden handkolorierten, so naiven Bildchen malen konnte. Das wunderschöne: „Nehmt das Mädel bei der Hand! Soldaat-en! Kameraa-den!“ ist darin; Liliencron liebte es sehr. Und noch viele wunderschöne andre. Eines nur habe ich vermißt; ich weiß nicht, ob es noch irgendwo gesungen wird. Friedrich der Zweite hat es sich 1734 in der Pfalz notiert, und wir verstehen schon nicht mehr alles. Es ist aber ein Lagerlied und heißt so: „Darum Wutscherl — herzdicks Truschel — gib dein patzchhandel her — tuā versprecha — das du willst brecha — diesen puncto nimmamehr — Jetzt Deinhala — zwei weiß Sala — gib ich diehr zum Handgeld dran — Du mein lieberl — ich dein biewerl — Du mai weiwel — ich dein Man.“

Alter Abonnent. Lieber Herr, wenn der münchener Korrespondent des Berliner Tageblatts an der Tilla Durieux nichts andres lobte, als was alle Schauspielerinnen in der Rolle der Maria Stuart zeigen, so bliebe ja nichts. Aber sie wird sich schon Mühe geben. Das nächste Mal wird sie gewiß die Stuart mit der ganzen Dämonie hinlegen, die sie durch Körperwindungen, wildschmerzliche Blicke und rotierende Bewegungen des Handgelenks oft schon, uns zur Freude, anzudeuten wußte. Es fällt nicht auf, daß der Kritiker seinen Schiller nicht gelesen hat, also es als „eine glückliche Kostümidee“ der Durieux bezeichnet, wenn sie im fünften Aufzug „angetan mit weißbrokattem Gewand“ erscheint, während der Dichter vorschreibt: „Sie ist weiß und festlich gekleidet“ — es fällt wirklich nicht mehr auf. Aber immer wieder, was für bequeme und ahnungslose Mitarbeiter auf dem Gebiet der Künste ein Blatt von dieser Größe und diesem Reichtum bevorzugt.

Rundschau

Wiener Premieren

Im Deutschen Volkstheater: „Vaterland“, Tiroler Volksdrama in fünf Akten von Ferdinand Bronner. Eine Reihe heftig kolorierter Bilderbogen aus der vaterländischen Geschichte. Tirol gegen Napoleon. Die Tiroler des Bronnerschen Dramas sind treuherzig, tapfer, rechtschaffen, fromm, zum äußersten Defregger entschlossen; alle dem Namen „Tirol“ assoziierten Vorstellungen leisten dem Bronnerschen Aufgebot bereitwilligst Folge. Auch die Franzosen sind echt französisch. Teils grausam und blutgierig, teils charmant und fein, überdies leicht und gern erotisch entzündet, faute de mieux selbst von der ohnehin in guter Hoffnung befindlichen Tharerwirtin. Der Divisionsgeneral Brussien hätte nicht übel Lust, die Wirtin zu zwingen. Dieses Schreckliche bleibt uns aber gottlob erspart. Nicht erspart bleibt uns das traurige Ende des Tharerswirts, der unter Franzosenfugeln enden muß, weil er es verschmäht, sich herauszulügen. Er handelt wie ein wackerer Mann und glorioser Dickhädel. Ansonsten geht im Drama nicht viel vor. Die Tiroler erleiden mannigfache Unbill und reagieren darauf in ihrer einfachen, wortkargen, kniefreien Art. Die Franzosen benehmen sich wie sich eben Feinde in Kriegszeiten benehmen. Sie be-

halten Recht, denn sie haben die Macht, und die Tiroler haben nur den Dialekt. Mit dem kann man vielleicht deutsches Theaterpublikum von heute, aber nicht französisches Militär von anno 1809 davonjagen.

*

Im Theater der Josefstadt: „Filmzauber“, Gesangsposse von einigen Autoren und zahlreichen Komponisten. Es geht, drei Akte lang, auf der Bühne lebhaft und spaßig her. Man amüsiert sich dort unter Heranziehung verschiedener Dialekte mit Tanz, Gesang, allerlei fröhlichen Maskeraden, Verwicklungen, Verwechslungen, und gelegentlich — wie zum Beispiel bei der ultig geratenen Parodie eines Kinodramas — nehmen auch die Zuschauer an der auf der Szene herrschenden regen Fröhlichkeit teil. Sehr zum Erfolg des Abends wurde Gustav Maran für den „Filmzauber“ bemüht. Er gibt einen alten Mann namens Friedrich August Käsebier, der, obzwar schon seit vierzig Jahren bei Aspern angesiedelt, noch immer das Idiom seiner Heimat, sächsisch, spricht, unter anderm ins wiener Parlament gewählt wird und dreißigtausend Kronen im Fonds seiner Hofe eingenäht hat. Es ist ein schöner Moment, wie Maran sich anschickt, das Geld aus der Hofe zu befreien, ein geöffnetes Taschenmesser zwischen den Bühnen, die Rock-

schöffe hoch, das Operationsfeld mächtig freigelegt, einen unnachahmlichen Ausdruck im Antlitz, aus Feierlichkeit, chirurgischer Wollust, gespannter Aufmerksamkeit und pfiffigem Vergnügen an der eigenen Schläue innig gemischt. Allerbesten Daumier. Noch schönere Augenblicke bringt Marans Vortrag eines Couplets von der neuen und alten Zeit. Da hat er in jeder Strophe, nachdem die schlechte neue Zeit erledigt ist, zur Einleitung der guten alten ein „Dahingegen“, das augenblicks den Schauplatz ändert, eine humorvoll-idyllische Kulisse hinstellt. Am schönsten aber ist Marans Lied von der ‚Kleinen Mühle‘. Das singt er im abgetragenen, beblühten Schlafrock, die lange Pfeife in der Hand, und der vollkommenste Seelenfrieden glänzt ihm mondlisch aus dem faltigen Antlitz. Es ist die Ruhe, das Glück der Verdauung, die Zufriedenheit eines kleinen, alten Herzens, das Idyll... und die ironische Aufhebung all dessen. Es ist die lebenswürdigste kleindörfische Sentimentalität und gleichzeitig deren Zersetzung ins Groteske. Es ist eine echteste Stimmung und um sie ein bunter Rand aus den Farben ihrer eigenen Lächerlichkeit. Es ist ein saftiges Stück Kleinmenschentum in ehrlichster Sinnen-Nähe und gleichzeitig dessen gütig-heitere Distanzierung durch ein Künstlerauge. Kurz: ein kleines Meisterwerk, dieser Liedvortrag des Herrn Maran und durchaus allen Quart rechtfertigend, der zu ihm den Anlaß hat.

Alfred Polgar

Albert Steinrück

Albert Steinrücks große künstlerische Entwicklung hat sich nicht am Deutschen Theater zu Berlin vollzogen, sondern am münchener Hoftheater, dem er jetzt bald fünf Jahre angehört. München erst war es, das ihm ein freies Feld gewährte. Hier war er nicht mehr im Rollensfach beengt, sah sich nicht mehr durch die Rivalität Paul Wegeners eingeengt, Aufgaben warteten seiner (in Werken von Strindberg, Ibsen, Schmidt-bonn, Gulerberg, Sternheim und Schnitzler) und so enthüllte sich überraschend das Schillernde seines Naturells, seine in der Romantik wurzelnde Empfindungswelt.

Zufall und Glück hatten auch einmal in München das Gedeihen eines Talents beschloffen. Die Chance Steinrücks lag darin, daß der Intendant Albert von Speidel den darniederliegenden Hoftheaterverhältnissen, die er vorgefunden hatte, aufzuhelfen ehrlich entschlossen war. Er trachtete, zunächst den Darsteller, später auch die fortgeschrittenen Ideen des Regisseurs Steinrück zu fördern. Dies Verdienst sei dem toten Speidel nicht vergessen. Von der Zeit an, da Steinrück, ein Jahr nach seiner Berufung nach München, ins Regiekollegium eintreten durfte, besserten sich die Repertoire- und Regie-Verhältnisse am Hoftheater so, daß die erste Schauspielbühne der Stadt wieder zu einer beachteten Stellung im Reich gelangte. Albert Heine und Woldegar Runge, seine Vorläufer als Re-

formatoren, hatten allzu schnell sich entmutigen lassen.

Im Zeichen Steinrücks hat man hier Premierenschlachten erlebt (Beispiel: Sternheims 'Kassette'), wie sie sich im Parfett einer Hofbühne noch niemals abgespielt hatten. Langjährigem Dahindämmern folgte frischer Kampf. Daß dieser Kampf nicht zum Kleinsten gegen Merktales Dunkelmännertum geführt werden mußte, lag an den örtlichen Verhältnissen. Nicht ohne pikanten Reiz aber war es, daß auch von jener Seite nach Steinrücks Inszenierung von Hofmannsthals 'Jedermann' dem zelotisch Befehdeten das Zeugnis ausgestellt werden mußte, er habe seine Sache gut gemacht.

In Schnitzlers 'Weitem Land' hat Steinrück den Hofreiter, in Strindbergs 'Wetterleuchten' den alten Herrn gespielt. Das Problem seiner Persönlichkeit liegt zwischen diesen beiden Polen. Dieser Schauspieler vermag die unendlichsten Ausschweifungen einer wilden Phantasie (man sehe ihn als Strindbergs Edgar) in strenge Formen zu gießen und aus tiefer Menschlichkeit heraus Resignation zu gestalten. Er besitzt Verstand, aber nicht in dem Maße, daß er seinem Gefühl gefährlich werden könnte; er besitzt Kraft und Milde, und mit unverkümmertem Instinkt schafft er von Innen heraus. In seiner äußern Erscheinung von brutaler Männlichkeit, vermag er doch, den Kontrast betonend, naives Kinderdämigut glaubhaft zu machen. Die Kompliziertheit Strindbergscher Gestalten liegt ihm so gut wie

gradliniges Naturburschentum. Er trifft den monumentalen Stil als Kleists Guiscard und zeichnet gelegentlich (als der Vater des Geburtstagskinds Lottchen bei Thoma) im Stil der Fliegenden Blätter.

Steinrück wollte ursprünglich Maler werden. So kam er mit erzogenen Augen zur Bühne. Seine Masken sind nicht Ergebnis von Schminke und Perücke; mit dem Blick des Malers arbeitet er die ganze Gestalt heraus, Kleidung, Gang und Haltung. Ein rücksichtslos ehrliches Streben in ihm meidet Kompromisse und Virtuosenentum. Niemals sucht er den im Affekt zuweilen unschön rauhen Timbre der Stimme zu glätten. Er räuspert sich (vielleicht zu oft), aber er säuselt nicht.

Alles in allem: ein wertvoller Besitz der deutschen Bühne — für die münchener Hofbühne ein Glückstreffer.

Alfred Mayer

Biedermeier

Die hohe Verzinzung der biedermeierlich gewandeten 'Fünf Frankfurter' empfiehlt die Masken und Requisiten von 1830 der weitem Beachtung deutscher Lustspielautoren. So hält sich auch Leo Walther Stein in einem versöhnend harmlosen Spielchen 'Biedermeier', das am königsberger Neuen Schauspielhaus mit recht freundlichem Erfolg zur Uraufführung kam, an das Kostüm der Zeit, ohne sich aber irgendwie um ihren Geist zu scheren. Man trägt farbige Fräde, Escarpins, Häubchen und

Mantillen — wovon manches noch aus Frau Gudula Rothschild's Nachlaß brauchbar auf Lager ist. Der Postillon auf leidhaft gelber Postkutsche bläst das Horn, der Nachtwächter singt die Stunde ab und löscht die Dellampen, wenn der Mond scheint, und ein junger Mann von sechsundzwanzig bittet um die Erlaubnis, nach neun Uhr abends fortbleiben zu dürfen. Die jungen Mädchen sind noch richtig jungfräulich und tragen ein Lavendelröschlein, und die Alten verstoßen in eigensinniger Rücksichtigkeit. Diese Welt behaglichen Kleinbürgertums beunruhigt der Hauch einer fortgeschrittenen Zeit in Gestalt neu erfundener Stahlfedern, neuer doppelter Buchführung, neuer Bündelhölzchen und Zigarren. Der die Jugend und den Fortschritt verkörpern soll, bringt all die schönen Dinge mit, vom neuen Geist aber hat ihm der Autor nichts gegeben. Denn er holt sich, weniger zur Befriedigung seiner selbst als der sentimentalen Ansprüche, die den Erfolg regieren, schließlich doch das gartenlaubigste Möbel ins Ehebett, der man die, ach, wie schüchternen Weichenaugen und das, ach, wie süße Taubenherzchen glaubt, aber weder den Mut zum Durchgehen noch den zum Neuen. Dem Publikum schmeichelt sich diese saubere oberflächliche Schablonenmalerei, die mit Spitzwegs echtem Biedermeiertum innerlich so wenig zu tun hat wie etwa Sudermann mit Hellas, durch nette Situationscherze und Requisiten-späße ein. Und die Hauptsache: vorne und

hinten guckt unterm Kostüm siegreich das deutsche Gemüt in der milden muffligen Form hervor, die noch heute Meiers in das gleiche Entzücken versetzt wie vordem Biedermeiers.
Franz Deibel

Seidene Strümpfe

Einzig mannheimer Urauf-führung oder ein Wiß oder 'Seidene Strümpfe' oder das moderne Lustspiel in Schweden. Der Verfasser heißt Algot Sandberg, sein deutscher Entdecker Emil Reiter, Oberregisseur in Mannheim. Die seidenen Strümpfe hat jegliche Ehefrau zu tragen, um ihren Mann auf möglichst reizende Art zu reizen. Es gibt aber Frauen, die das nicht tun, sondern ihren Mann dadurch reizen, daß sie gar nicht reizend sein wollen. Diese Sorte trifft Sandbergs Donnerkeil, welcher der ähnlich, aber anders inspirierten Waffe des ebenfalls schwedischen Dichters Strindberg etwa so gleicht, wie das Tranchiermesser eines Kochs dem Schwert eines Helden.

Der Koch Sandberg aber ist ein schlechter Koch. Seine Speise ist matt und schal, wie die Regiekunst des Herrn Reiter, und ich stelle die Forderung auf, daß schlechte Stücke nur aus dem Inland bezogen werden, und daß schlechte Regisseure aus Rücksicht auf unsre ohnehin getrübtten auswärtigen Beziehungen nur an inländischen Erzeugnissen der dramatischen Kochkunst ihr mangelhaftes Talent, solche Speisen zu servieren, üben dürfen. Wären diese beiden Postulate erfüllt worden, so hätte Mann-

heim in diesem Jahr keine Uraufführung erlebt.

Hermann Sinsheimer

Alte Opern

Praktische Musikgeschichte betreibt der Kapellmeister Richard Fall durch Aufführung vergessener Opern. Ein idealistisches Beginnen, bei dem schon die Absicht zu loben ist. Für die Wiedererweckung des Paissellofchen 'Barbiers von Sevilla' (vom Jahre 1780) wird ihm ganz besonderer Dank abgestattet werden müssen. Der Schwierigkeiten dürfte er sich wohl erst im Verlauf der Proben bewußt geworden sein. Gibt es für die Leichtigkeit dieses Barlandos, für die Süßigkeit dieser Cantilena, für das Brio dieses Ensembles überhaupt in Deutschland Sänger? Und wo ist das durchsichtige Orchester, das im Staccato hüpfet und im Lento dahinschmilzt? Die meisten Erneuerungsbestrebungen scheitern an diesen Mängeln.

In Falls Aufführung, die bei Kroll stattfand, setzte der Figaro d'Andrades in Erstaunen. Selbst wer die weibliche Kotetterie und Vordringlichkeit eines primo uomo nicht goutieren mochte, mußte seine Stilsicherheit und seine Beherrschung altitalienischer Gesangsmanieren im Verein mit dem Vivace seiner Schauspielkunst anerkennen. Sonst war es, trotz dem guten Willen aller Mitwirkenden, recht leberrn. Anton Siftermanns kenne ich seit Jahren nicht anders als indisponiert, was eigentlich gleichbedeutend mit endgültigem Verzicht auf

Deffentlichkeit sein müßte. Ethel Hansas Gesangskunst reicht, bei hübschen Mitteln, noch nicht für Partien, in denen der Stil alles ist. Die andern befriedigten, ohne besonders aufhören zu lassen.

Einige sechzig Jahre später in der Geschichte versetzte die Einstudierung von Flotows 'Martha' die treue Abonnentenschar des Deutschen Opernhauses. Solche Sädelchen werden dort jetzt sehr nett herausgebracht und finden ein dankbares Echo. Das Orchester, dieses Mal unter Mörike, war wieder das Beste, und Ausstattung nebst Regie, für die Felix Wagenpusch zeichnete, sind alles Lobes wert. Weniger gut stand es um manche Gesangsleistung. Hier werden Neuengagements für die nächste Saison vonnöten sein. Ein Bass-Bruffo wird vor allem gesucht, da Peter Lordmann an chronischer Indisponiertheit leidet. Der Tenor Heinz Arensen zeigte als Lionel endlich, daß er wirklich ein Tenor, wenn auch noch ein ganz unglücklich verbildeter ist. Die Martha der Mizzi Fink sah reizend aus und zeigte auch eine außergewöhnlich gut sitzende und funktionierende Stimme. Trotzdem ist es eine Qual, ihr länger zuzuhören. Warum? Weil man glaubt, einen seelenlosen Automaten vor sich zu haben. Ich dachte nicht, daß es so etwas gibt, aber vergeblich suchte ich hinter diesem Getöse einen Ton. Besser stehts um Louise Marc und Eduard Randl, die sich mit einigem Erfolg bemühten, menschlich und humoristisch zu sein. Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Regiepläne

Kammermuff

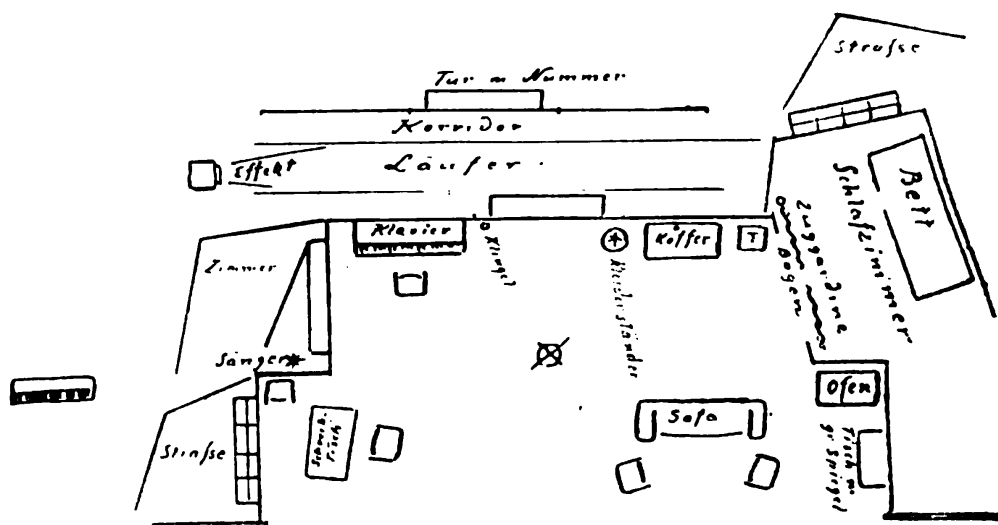
Lustspiel in drei Akten von Heinrich Jngenstein.

Einrichtung des Leipziger Schauspielhauses.

Bühnenvertrieb: Eduard Bloch, Berlin.

Erster Akt

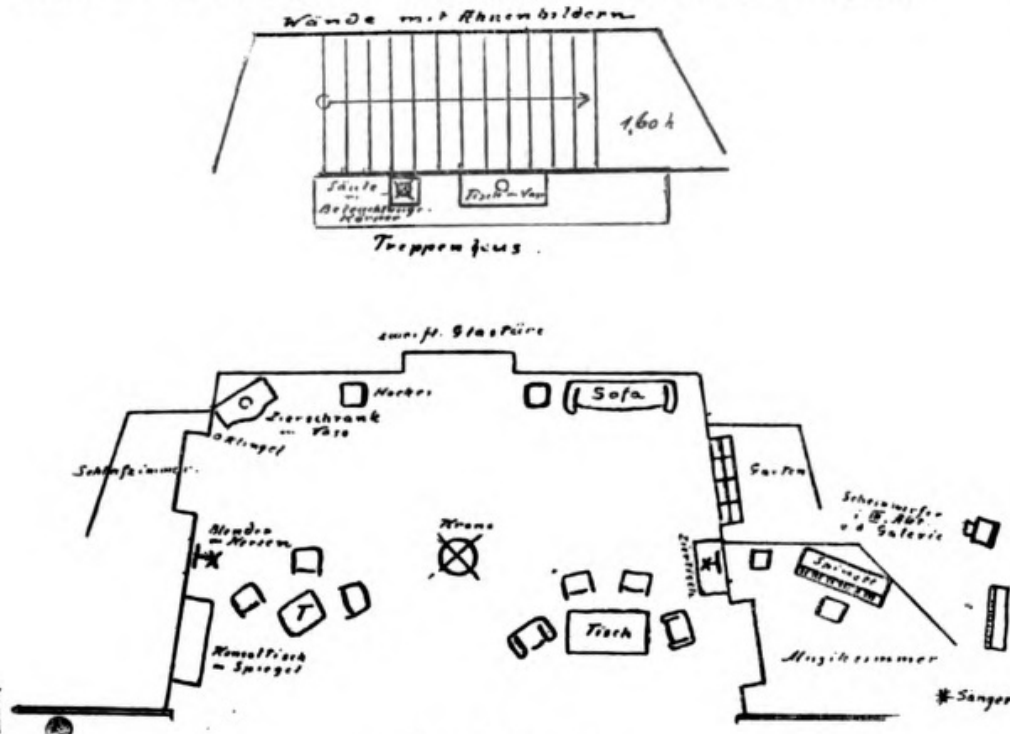
Zimmer im 'ersten Hotel' eines Badeortes in nächster Nähe der Residenz. Etwas altväterisch behaglicher Raum, biedermeierige Solidität eines altrenommierten Hauses. Links vorne Fenster auf die Straße, davor Schreibtischchen mit Stuhl. In der Ecke Stuhl mit Lorbeerfranz. Links hinten Tür in ein Ankleidezimmer, daneben Klavier. In der Mitte die Tür nach dem Korridor, durch welche gegenüber eine andre Zimmertür mit Nummer zu sehen ist. An der Tür links ein Klingelknopf mit der Aufschrift: „Man klingelt dem Kellner einmal, dem Stubenmädchen zweimal, dem Hausdiener dreimal.“ Rechts von der Tür Kleiderständer, auf dem ebenfalls ein Lorbeerfranz hängt. Daneben auf einem Kofferbod ein großer Reisekoffer. Neben dem Bod ein kleines Tischchen (wird, wenn der Sekt serviert wird, zum Abstellen der Gläser an das Sofa gebracht). Rechts hinten ist durch einen Bogen mit Zuggardine das Schlafzimmer sichtbar. Rechts vorne in einer Nische Ofen und kleines Tischchen mit großem Spiegel darüber. Einfache Krone.



Zweiter und dritter Akt

Empfangsraum im Kavalierrhause zum Schloß. Einfache feingetönte Wände mit Goldleisten. Links hinten: zweiflügelige Tür in die Schlafgemächer. Mitte: große zweiflügelige Glastüre mit halb-

rundem Oberlicht, in das Treppenhaus führend, das im einfach getünchten Rokoko gehalten ist. Die Wände links und rechts von der Mitteltür mit elipsenförmigen Wandbildern (Amoretten) bemalt. Rechts hinten: großes Bogenfenster mit tiefer Nische. Rechts vorn: zweiflügelige Tür in das Musikzimmer (reiches Rokoko), in welchem ein Spinett und Sitzgelegenheiten zu sehen sind. Die Möbel des Empfangsraums sind echt und kostbar, wenn auch im Stil nicht ganz einheitlich. Ueber dem Ganzen liegt der warme, anliche Glanz des französischen Königtums an deutschen Fürstenhöfen.



Requisiten

Erster Akt. Auf der Szene: Schreibtisch mit Schreibzeug, Schreibmappe, zwölf Visitenkarten; Klavier mit Noten und Blumensträußen; Ofen mit Leinwandsturz; Holzbank mit großem Mädlertoffen.

Hinter der Szene: Für Friedrich Rosenstraß, Rechnung, Weinkarte, kleine Taschenschere, Tablett mit drei Sektgläsern; für Hilde Trauring; für Wegebald Schriftstück; für Piccolo Hutkarton, Handtasche, Sektständer mit Rühler, darin eine Flasche Sekt; für Hausdiener ein Reisekorb.

Zweiter Akt. Auf der Szene: Vasen, Konzertprogramme.

Hinter der Szene: für Prinz Bernhard Rosenstraß; für Bubi Leinwandsturz; für den Ersten Lakai eine Vase, Tablett mit Tee; für den Zweiten Lakai Tablett mit Tee.

Dritter Akt. Auf der Szene: Tisch rechts gedeckt zum Kaffee für zwei Personen.

Kostüme

Rudolf von Niemeyer: I. Hausjacke, Cutaway und gestreifte Hose. II. Cutaway und gestreifte Hose. Umzug: Frackanzug. III. Cutaway und gestreifte Hose und Hausjacke.

Bubi: Nachthemd (barfuß).

Prinz Bernhard: Interims-Rock eines Infanterie-Leutnants.

Graf Brillwik: I. Gehrockanzug und Zylinder. II. Gestickten Kammerherrnrock, weiße Hose mit Goldstreifen, weiße Weste, rotes Ordensband und Orden.

Lafaien: Graue mit Silber besetzte Röcke, rote Westen mit Silber besetzt, seidene Kniehosen, weiße Strümpfe, Lackhalbschuhe, weiße Handschuhe.

Zwei Mitglieder der herzoglichen Opernkapelle: Frack.

*

*

*

Zeitungen und Zeitschriften

Carl Hedinger: Oscar Wilde. Neue Theater-Zeitschrift III 14.

Ella Horn: Wielands Idee eines Theatervorhangs. Beil. zur Voss. Ztg. 15.

Ella Mensch: Die Jugendbühne. Bühne und Welt XV 14.

Ulrich Kauscher: Hebbel und Schlenker. Kunstwart XXVI 14.

Richard Specht: Die wiener Hofoperngroteske. Zeit im Bild XI 16.

Paul Stefan: Parsifal in Zürich. Voss. Ztg. 189.

Personalia

Das Mitglied der münchener Hofoper Bunjon ist kontraktbrüchig nach England abgereist.

Frau Betty Vanini, früher Mitglied des Josefstädter Theaters in Wien, die noch mit achtundachtzig Jahren gespielt und noch im vorigen Jahr ein Lustspiel verfaßt hat, ist am 25. April hundert Jahre alt geworden.

Der Tenorist Johannes Sembach ist auf seinen Wunsch aus dem Verband der dresdner Hofoper ausgeschieden.

Engagements

Hertenstein bei Luzern (Freilichttheater, Sommer 1913, Direktor Walter D. Stahl): Charlotte

Hagenbruch, Erna und Paul Krepelin, Marga Kuhn, Marie Ortner, Dagny Servaes, Dr. Rudolf Frank, Heinrich Römer, Franz Schwarzenka, Walter Uihlein, Kurt Viegweg, sämtlich vom meiningener Hoftheater; Marga Mesius vom Hoftheater Hannover; Edith Krohn vom berliner Komödienhaus; Fritz Delius vom Th. i. d. Königgräzer Str.; Therese Janatschek, Gabriele Schilling, beide vom Goetheth. Lauchstedt; Richard Dornseiff vom münchener Volksth.; Albert Friedrich vom Stadtth. Halle; Fritz Schumann vom Hofth. Weimar; Hellmuth Pfund vom Stadtth. Düsseldorf; Dr. Rolf Frajck vom Stadtth. Zürich.

Weimar (Hofth.): Helene Achterberg von Halle, Richard von Bischof vom posener Stadtth., Ernst Lakso (Kapellmeister) von der dresdner Hofoper, Robert Müller vom berliner Neuen Volkstheater.

Wien (Volkoper): Kapellmeister Wilhelm Grümmer vom weimarer Hofth.

— (Opernth.): Leopold Reichwein (Kapellmeister) vom karlsruher Hofth.

Wiesbaden (Hofth.): Robert Schneeweiß vom braunschweiger Hofth.

Wiblungen (Kurth.): Carola v. d. Bor vom harburger Stadtth. 1913.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

8. Mai 1913

Nummer 19

Wagner / von Leopold Ziegler

I.

Nichts könnte überflüssiger erscheinen, als sich heute über Wagner und sein Gesamtkunstwerk auszulassen. Denn ist nicht gerade jetzt der gleichgewichtige, ob auch kurze Zustand erreicht, in dem eine Wahrheit ungefähr überall anerkannt ist, ohne schon allzu müde geheßt oder gar langweilig geworden zu sein? Nach andauernden und ungewöhnlich erbitterten Kämpfen ist Wagner ins Pantheon der Deutschen aufgenommen worden. Man glaubt soweit im Frieden über ihn zu sein, daß er als selbstverständlich gelten darf. Er ist klassisch geworden: Weimar und Bayreuth. Wagner der Künstler, der der Welt 'Tristan und Isolde' geschenkt hat, welches ist: 'das' Kunstwerk des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner zusammenfassenden Arbeit lebt alles, was in der Vergangenheit stark und fruchtbar war. Es lebt in ihm die griechische Antike des Aischylos und der tragische Mythos der germanischen Stämme, Indien und die mitleidigen Weisheiten Gautamas. Aber auch Beethoven, die deutsche Musik und der Geist der Neunten Symphonie: ahnest du den Schöpfer, Welt? Und schließlich hat der Künstler vollbracht, was der klassischen Kultur unsres Volkes zu vollbringen verwehrt war. Er hat das Wort der Sprache von seiner abstrakten und erstarrten Bedeutung erlöst, indem er es dem Ton vermählte. Sodaß man weiß, was eigentlich zu denken ist, wenn gesagt wird: Goethe und Wagner. Goethe der Unerlöste, Wagner der Erlöser. Der Mann, der das System seiner Kräfte zu sammeln verstand, bis es sich wie ein reiches und mannigfaltiges System von Gewässern in das Meer ergoß, sein Meer fand, das jener nicht gefunden haben soll, wie einst der jüngere Nietzsche in seinem 'Wagner in Bayreuth' geurteilt hat.

Von da an vernahm man die unzähligen Gegenüberstellungen Goethes und Wagners, die übrigen leicht zu miß-

achten pflegen, daß es sich hier, von dem menschlichen Abstände zu schweigen, um Größen ohne gemeinschaftliches Maß handelt. Denn ich finde, daß Wagner mit dem nichts gemein hat, der sein wundervoll sagendes und seliges Verhältnis zum Objekt, zum Dasein, zur Welt, gelegentlich so ausgedrückt hat: „Was ist doch ein Lebendiges für ein herrliches köstliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend!“ Ich sehe dagegen Wagners Einsichten und Wertungen anderswo gipfeln. Er hatte schon merkwürdig früh „das Wesen der Welt selbst in allen seinen nur erdenklichen Phasen erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt“, wie er an Roedel schrieb. Wer seine spätern Briefe und namentlich die Blätter gelesen hat, die an die Wesendonck gerichtet sind, der weiß, daß es sich hier um keine zufällige Aeußerung handelt. Zwischen Goethes und Wagners Verhalten zur Welt und zum Objekte klafft der Abstand wie zwischen Erde und Gegenerde, Perihelium und Aphelium, Himmel und Hölle, ein Abstand, von dem Bernard Shaw treffend sagt, er sei deswegen so unüberbrückbar, weil er „im Unterschied zwischen einem engelgleichen und einem teuflischen Temperament besteht“. Wobei natürlich bildlich gesprochen wird. Tatsächlich stellt dieser Abstand Wagner für alle Zeit an den andern Pol als den von Goethe innegehaltenen.

Zuletzt machte sich aber gerade dieses andre Temperament alle großen Kulturmächte der Geschichte dienstbar. Wie schon gesagt wurde: Dionysos und den Gekreuzigten, Griechenland, Indien und Nazareth; Tragödie, Religion, Musik und Philosophie. Er ist der Synthetiker schlechthin, der noch mehr als Hegel alle Antithesen bündigt. Dafür sind ihm die meisten der Heutigen dankbar zugefallen. Die Künstler fast aller europäischen Länder, bedeutende und geringe, Dichter, Musiker und Maler haben ihm gehuldigt, wie Liszt, Bülow, Bruckner, Hugo Wolf, Cornelius und Ritter, Renoir und Thoma, Beardsley, Baudelaire und d'Annunzio. Gelehrte von so unantastbarem Rufe wie Helmholtz und Erwin Rohde, ein urteilsfähigster Denker wie der junge Nietzsche. Dazu deutsche und fremde Fürsten, begabte und vielwissende Dilettanten wie der Graf Gobineau und H. St. Chamberlain. Alle vermochte er zu überzeugen, vielleicht teilweise deshalb, weil er wie keiner vor ihm von sich selbst überzeugt war. Wagner hat, wie kürzlich (von Rudolf Louis) zutreffend bemerkt wurde, eine musikalische Universalmonarchie errichtet. Niemand hat in der Kunst mit solcher Machtfülle über die Vielen seine Geißel geschwungen.

Menschen, von denen so weitstrahlige Wirkungen ausgehen, können nicht widerlegt werden. Man kann sich ihrer erwehren

oder nach Gründen forschen, die es rechtfertigen, wenn man sich ihrem Einflusse entzieht. Aber natürlich erst dann, wenn man ihre Wirksamkeit erfahren hat. Man muß gegen Wagner geöffnet gewesen sein, um sich ihm verschließen zu dürfen. Die Gegnerschaft, die gegen ihn tobte, ehe sie den Eindruck seines Werkes verarbeitet hatte, war ein Irrtum. Er gehört gewiß nicht zu den Subalternen, die man von vornherein, ehe man sie kennen gelernt hat, abzulehnen das Recht besitzt. Er verdient, erfahren zu werden, kraft seiner mächtigen und dämonischen Person, seines angespannten Willens, mit dem er zahllose Widerstände bezwungen hat, des Ernstes und der Gesammeltheit, mit der er seiner Sache diente, kraft seiner Begabung, die seine zuckende und begehrlche Seele in Dramen Gestalt werden ließ, endlich kraft seiner intellektuellen Fähigkeit, die sich auch das aneignet, was sonst dem Künstler fremd und abgelegen bleibt. Sein Werk wird immer erlebenswürdig bleiben als die unnachahmliche Selbstdarstellung einer von sieben Teufeln gefolterten, durch die Umstände zur Entsagung gezwungenen, heißen und despotischen Natur. Denn unfähig, die Welt in ihrem Geworden-sein anzuerkennen, wird sie Wagner zu einer Quelle fortbauenden Leidens. Seine ungestüme, unbeirrbar Hartnäckigkeit steht nicht von der Forderung ab, daß die Welt so werden müsse, wie er, der Künstler, sie braucht, um eine willsfähige Aufnehmerin für seine Hervorbringungen in ihr zu finden. Mit heftigerem Eifer als andre vertritt Wagner die einseitige und willkürliche Meinung, daß Weltganze solle nur um des Künstlers willen, zu des Künstlers Zwecken da sein. Deswegen sieht man diesen merkwürdigen Charakter keineswegs glücklicher, satter, friedlicher werden, wenn er in den spätern Jahren seines Lebens eines vergötternden Ruhmes genießt, wenn er die Opferlust und das Wohlwollen so vieler in einem durchaus seltenen Maße findet. Solange diese Welt nicht eine von Grund auf andre wird, solange sie nicht ist, als ob sie gleichsam von Wagner erschaffen worden wäre, bleibt die Notwendigkeit der Verwerfung, des Kriegeß, der Verurteilung.

Und so ist schon der persönliche Wille Wagners eigenartig genug, um die Betrachtung herauszufordern. Was wollte Wagner? Die Frage klingt halbwegs ungereimt. Denn was sollte ein Künstler andres wollen als etwa schöne Bilder malen, ein gutes Gedicht, ein lebensfähiges Drama, einen eindruckreichen musikalischen Satz schreiben? Was sollte ein Künstler andres wollen als seine Kunst oder gar mehr als die Kunst? Würde ein Künstler nicht dagegen fragen: Was ist mehr als die Kunst?

Aber Wagner will mehr, und das ist für ihn bezeichnend genug. „Man könnte uns nicht mehr Unrecht tun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu tun“, sagt Nietzsche in ‚Wagner in Bayreuth‘ und spricht zweifellos im Sinne seines Freundes. Nein, eine Kunst, oder besser: die Kunst allein genügt Wagner nicht. Sein innerster und herrischster Wille ist auf etwas wie eine Neugeburt der Welt, der Menschheit gerichtet. Der oberste Begriff von Wagners Philosophie ist der einer Regeneration, einer festen und belebenden Hoffnung auf einen andern menschlichen Zustand. Allerdings schließt diese positive Hoffnung zugleich eine Verneinung ein, die in nichts Geringerem besteht als in der bedingungslosen Verurteilung alles Geschichtlichen. Der Mensch ist, soweit seine Geschichte reicht, der Entartung anheimgefallen, Geschichte ist geradezu Entartung. Das Eigentum, die politische Herrschaft, die gesellschaftliche Gliederung in Stände und Kasten, der Staat, der physiologische Rückgang der Art, der Verderb des Blutes, Geldwirtschaft, Luxus, Mode: das sind für Wagner die Erschaffungen des historischen Menschen, die seinen Verfall bezeichnen. Erst von ihrer Verneinung aus wird die Lehre von der Regeneration zur Hoffnung auf eine Wiedergeburt des Typus Mensch, dessen Dasein in Vergangenheit und Gegenwart eine ebenso unerträgliche wie notwendige Verfümmung ist.

Es ist nun für Wagner charakteristisch, daß er solches bis in eine Zeit hinein lehrte und glaubte, wo die wissenschaftliche Arbeit seit längerem fieberhaft tätig war, Gründe und Beweismittel aufzufinden, die den Gedanken einer natürlichen Entwicklung der Stämme und Arten zu stützen geeignet seien. Vielleicht hat es eine naive Großheit, wie wenig sich Wagner darum kümmert. Denn es wäre ja möglich, daß sich die ganze Wissenschaft dieses Zeitalters geirrt hätte. Schon manchmal hat der Gedanke a priori über induktiv gewonnene Theorien gesiegt, was auch hier der Fall sein könnte. Aber davon abgesehen hat die Sache eine andre Seite. Es ist in einem gewissen Sinne nebensächlich, ob solche Gedanken wie der einer Weltentwicklung oder Weltentartung wahr oder irrtümlich sind. Wahrheit und Irrtum sind Abschätzungen der Wissenschaft, aber nicht jeder Art der Erkenntnis und vermutlich auch nicht einer Philosophie, die dem Leben deutend näher stehen will als die Wissenschaft. Hier würde es sich eher darum handeln, ob Wagners Entartungslehre für ihn künstlerisch fruchtbar sein konnte oder nicht. Das ist das einzige, was bei einer so bedenklichen Angelegenheit von Bedeutung bleibt. Ist die Ueberzeugung von dem Verfall und die Hoffnung auf die Wiederherstellung der Art imstande, den

künstlerisch gestaltenden Vorgang vorteilhaft zu beeinflussen oder der besonders Hervorbringung Wagners eine Steigerung zu sichern?

Aber ehe man sich diese Frage zu beantworten anschickt, kann man dieser Lehre einen allgemeinen Vorwurf nicht ersparen. Wer sich von allem geschichtlich Gewordenen abwendet und sich gegen die Ueberlieferungen der Vergangenheit empört, wer uns mit der Verurteilung der Historie die denkbar stärkste Entsagung zumutet, müßte doch wohl einen vielverheißenden Ersatz haben, durch den er aufwiegt, was er zu entbehren ansinnt. Wir sollen Staat und Politik, Eigentum und Geld verwerfen. Wir sollen das, worin wir wurzeln und was uns erzogen hat, vergessen. Und weshalb? Einer möglichen Regeneration wegen, einer blassen Zukunft zuliebe, von der Wagner selber nur ein höchst flüchtiges und undeutliches Bild entwirft. Etwa damit „die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Notwendigkeit der freien Selbstbestimmung des Individuums“ sich durchsetze (Werke IV, 66). Damit wir „der Mensch seien, gemeinschaftliches Fühlen und Erkennen des Einen Menschenbildes, das wir in den geschichtlichen Zeiten nur in seinen Trübungen gewahren. Oder um „ein allgemeines Bewußtsein“ zu erzeugen, aus dem verschwunden wäre, was in historischer Vergangenheit den Einzelnen von den übrigen absonderte und vereinzelt leben und wirken ließ.

Wie alle Verkünder einer vollständigen Uenderung des menschlichen Zustandes, die geschichtlich als Regeneratoren aufgetreten sind, schöpft Wagner seine ganze Kraft aus leidenschaftlicher Negation. Diesen Männern, mögen sie nun Empedokles, Rousseau oder Tolstoi heißen, schwebt ein reiner, aber abstrakter Zustand des Gemütes vor, der sie vielleicht deswegen so erstrebenswert dünkt, weil das Leben die Möglichkeiten abgeschnitten hat, ihn unbesleckt und dauerhaft zu erhalten, ja ihn auch nur vorübergehend zu verwirklichen. Sie erwarten wie Jesus, tausendmal enttäuscht und betrogen, immer wieder die Nähe ihres Himmelreiches, und je unüberwindlicher der Widerstand ist, den die Welt ihren Absichten entgegenstellt, desto rücksichtsloser wird ihr Kampf und ihre Verneinung. Ferneheit und Unmöglichkeit des Zieles täuschen sie über seine abstrakte Wertlosigkeit, und aus dem Fanatismus der Erhabenheit heraus werden sie die großen Nihilisten, die alles Wirkliche mit gleichem Eifer verdammen. Blind für die Kraft, die Lebendigkeit und Fülle des Daseienden, wie es geschichtlich wurde, ziehen sie sich hartnäckig auf das Eiland ihres Traumes zurück. Für den im Welttreiben Stehenden ist aber der erhoffte Zustand

ein Nichts, das übrig bleibt, wenn alles Gegenwärtige verworfen ist. Der Geist ist ist, sagt Hegel. Und auf Wagners Regenerationslehre wäre zu erwidern, was Goethe an Kleist schrieb mit Bezug auf solche, die mit dem Dichter der Penthesilea auf das Theater der Zukunft hofften. Dasselbe, was Hegel in der Vorrede seiner Rechtsphilosophie gegen die Konstrukteure eines Zukunftsstaatsgedankens (vieles vorausahnend) warnend geltend machte: *ἰδὸν Πόδον, ἰδὸν καὶ τὸ πῆδῆμα* — hier ist die Rose, hier tanze.

Es mag ja sein, daß das Leben heute wie schon vor manchen tausend Jahren von zahllosen Zufälligkeiten, Sorgenheiten der Uebereinkunft und der Schwäche, von Grausamkeiten der gesellschaftlichen Not, von Nichtigkeiten der Mode und des Luxus umgeben, beherrscht und häufig sogar erdrosselt wird. Es mag sein, daß Staat und Eigentum, Politik und Geld, namentlich in Zeitläuften großkapitalistischer Weltwirtschaft, die Individualität stark einschränken und da von außen bestimmen, wo der Einzelne sich besser, jedenfalls williger von sich aus bestimmte. Aber ist das Geschichtliche deshalb weniger des Menschen Werk? Hat nicht er selbst einmal freiwillig sich diese lästigen Fesseln angelegt? Ist etwa die Geschichte nicht die ausschließliche Wirkung des Menschen, ja genau betrachtet, ist sie nicht überhaupt sein Ein und Alles, was er hat? Wie sollte ein von Natur so eingeschränktes Wesen wie der Mensch ohne äußere Schranken sein, vorausgesetzt, daß auch sie einmal aus „innerer Bestimmung“ errichtet wurden? Sind alle die geschichtsbauenden Instinkte wie der Wille zur Macht, zur Erweiterung der persönlichen Wirkungsmittel im Eigentum, zur Herrschaft des Stärkeren und Könnenden, zur Vereinheitlichung und zur Ausschließung, zur Wanderung und zum Verkehr, zu Handel, Güterhervorbringung und Tausch, oder auch die eindämmenden und arterhaltenden Instinkte der gegenseitigen Hilfe, der gemeinsamen Arbeit, der Sympathie, der Liebe, der Freundschaft, der Treue, der Aufopferung für die species — sind sie nicht rein natürlich und von innerer Notwendigkeit? Müßte nicht auch der ‚regenerierte‘ Mensch, bei gleichbleibender psychophysischer Anlage, im wesentlichen auf dieselbe Weise sein geschichtliches Dasein entwickeln, wie es unsre Art schon vorher getan hat?

Aber, wird man ungeduldig unterbrechen, das mag alles schön und gut sein. Was geht es indessen die Kunst an und den Künstler, über den wir hier klar werden wollten? Möge Wagner privatim gedacht haben, was er für richtig und bedeutend hielt, wenn auch nicht gerade in Uebereinstimmung

mit uns. Gut. Aber das braucht uns, die wir seine Werke hören und sehen, nicht zu kümmern. Wir nahen uns ihm als Aufnehmende, als solche, an die sich der Künstler wendet, und fragen, was uns in diesem Zusammenhange seine Ideen über Verfall und Wiedergeburt beschweren. Darauf muß man leider die Antwort geben: Beträchtlich mehr, als gut ist. Und damit gelangen wir zu der Frage zurück, die wir schon oben gestellt hatten.

Welchen Einfluß hier die Theorie auf das künstlerische Gestalten habe, geht sehr faßlich aus der Prüfung hervor: was es eigentlich heiße, den Menschen der Gegenwart und der geschichtlichen Vergangenheit abzulehnen. Denn woher wird der Künstler in diesem Falle seine Gestalten nehmen? Zu kennen vermag er nur den Menschen seiner Umgebung, seiner Gegenwart. Selbst wo er einen idealischen Menschen sucht, kann er ihn nur dadurch lebensfähig machen, daß er ihm in andrer Mischung die Züge leiht, die seine Zeit entwickelt hat. Gewiß kann der Künstler diesen zeitgenössischen Typus potenzieren und sein verdichtetes Dasein von der unmittelbaren Wirklichkeit isolieren. Wie aber geschieht dem, der seiner geschichtlichen Umwelt, in die er nun einmal gesetzt wurde, nur feindlich und ablehnend gegenübersteht? Was geschieht Wagnern, der nicht nur seine Gegenwart, von der man es noch verstehen könnte, wenn sie ihn nicht gerade übermäßig erbaute, sondern den Menschen als geschichtliche Existenz überhaupt verdammt?

(Fortsetzung folgt)

Kleine Passion / von Paul Zech

Der Abend floß wie schwerer Purpurwein
Ins Land hinaus, das wie ein Armebreiten
Weit aufgetan war. Duft und Stillesein
Lag auf den Straßen, und die Zärtlichkeiten

Der wachen Brise gingen wie ein Saitenspiel
Eratmend auf. Wir schritten armverschlungen
Zu Tal und bauten uns ein fromm Uhl
In schönverschwiegne Waldesdämmerungen.

Und Wünsche kamen leise wie auf Zeh'n;
Biß aus der Nacht mit ihren Sternensaatn,
Ein Wille wuchs zu ungeheuren Taten.

Und durch den Flor süß-hingeschluchzter Tränen
Sahn wir, wie Silberfugeln auf Fontänen,
Ein fremdes Schicksal auf- und niedergeh'n.

Dem siebzigjährigen Mosse

Am achten Mai wird Herr Rudolf Mosse siebzig Jahre alt. Seine Angestellten, seine Autoren, alle, die mit seiner Firma einmal in Berührung gekommen sind, haben sich zusammengetan, um ihm ein Album zu stiften, in dem jeder mit Bild und Unterschrift vertreten ist. Auch wir glauben, den Ehrentag eines großen deutschen Zeitungsverlegers nicht sanglos vorübergehen lassen zu dürfen, und widmen ihm dieses

Albumblatt

Wenn wir, geehrter oder sehr geehrter Herr Mosse, auf ein Portrait unsrer Physiognomie verzichten und nur einen Text beisteuern, so hat das seinen guten Grund. Unser sind zu viele. Im Ernst: zu viele. Sie lächeln schon jetzt. Noch bevor wir uns Ihnen vorgestellt haben, wittern Sie, Exponent und Beherrscher der kompakten Majorität, daß wir in der Minorität sind, und finden es spaßig, daß wir nicht einmal heute vom Gefühl unsres Nichts durchbohrt werden, sondern uns anschicken, eine erheblich andre Gesinnung zu äußern, als die übrigen Gratulanten. Diese nämlich werden sich mit einem bequemen und einträgliehen Pauschal-dank begnügen. Die Politiker werden sich bedanken, daß Sie ihnen zur Oeffentlichkeit, also zur schweren Wichtigkeit verholfen haben. Die Börslaner werden sich bedanken, daß Sie ihnen ein reichhaltiges und übersichtliches Handelsblatt geschaffen haben, werden sich besonders bedanken, daß dieses Handelsblatt dazu angetan ist, selbst uns Laien allmählich ein Interesse an der ziemlich verwirrenden Welt der Zahlen und Münzen aufzunötigen. Fachleute manches Faches schließlich werden sich bedanken, daß Sie ihnen, soweit es Ihr Geschäft nicht bedrohte, großmütig immer erlaubt haben, ihre Nöte, ihre Sorgen und ihre kleinen Beschwerden vor die rechte Schmiede, vor die Machthaber und vor das Publikum, zu bringen. Kurz: Sie werden mit Dankagungen und Gratulationen überschüttet — aber auch übersättigt werden. Das ist unsre Hoffnung. Sie werden im Lauf der Jahrzehnte ein Menschenverächter geworden sein, werden also Phrasen als Phrasen nehmen, werden wissen, daß man Ihnen gibt, weil Sie gegeben haben, und damit Sie wieder und wieder geben, und werden deshalb vielleicht gerade heute in der Stimmung sein, die Wahrheit anzuhören. Einmal die Probe vom Gegenteil. So werden wir grenzenlos offen mit Ihnen reden.

Sie haben ein Geschäft machen wollen, und das ist Ihnen gelungen. Es wird Sie nicht kränken, wird Ihre Genugtuung eher vermehren, wenn man daran erinnert, wie unendlich klein Sie begonnen haben. Aus dem posenschen Städtchen Grätz sind Sie, ein blutarmer Junge von siebzehn Jahren, im Herbst 1860 nach Berlin gewandert, um hier Gehilfe des Sortimentsbuchhandels zu werden. Ein ehrenvolles Stück Brot, aber kein belegtes. Ihr

Gaumen spürte das schnell genug. Aus dem Sortiment ging's in den Verlag, aus dem Verlag in die Presse, aus der Redaktion in die Administration. Bereits 1867 waren Sie in der Lage, eine eigene Annoncenerpedition zu begründen. Ihr erster wertvoller Abschluß: daß die Fliegenden Blätter Ihnen eine Inseraten-seite, eine einzige, für dreißig Mark verpachteten. Aus der einen Seite wurden alle, aus dem einen Blatt mehrere, und so hätten Sie es durch Zähigkeit allmählich zu einem Wohlstand bringen können, der Ihnen in der sozialen Rangordnung einen Platz neben dem höchstbesteuerten Engroschlächtermeister Berlins gesichert hätte. Ihr Ehrgeiz schwindelte ein bißchen höher. Man schrieb jetzt 1871. Der Sieg über Frankreich hatte das Bild des Gemeinwefens Berlin bis zur Unkenntlichkeit verwandelt. Deutschland war einig, mächtig und um ein politisches Zentrum reicher geworden. In dieses Zentrum wälzten sich von allen Seiten der bewohnten Erde Kapital und Arbeit, Mammon und Menschenmassen. Stadt und Bevölkerung wuchsen im Sturm, und über die Bevölkerung kam ein Saumel. Es war, als ob fast jedes Mitglied der siegreichen Nation stillschweigend den Anspruch erhöhe, an den Milliarden der Kriegsschädigung teilzuhaben. Sie, Rudolf Mosse, durften diesen Anspruch erheben. Denn Sie entdeckten ein Bedürfnis der jungen Reichshauptstadt und hatten den Mut und die Kraft, es zu befriedigen. Sie sahen, daß die berliner Zeitungen, die den tüchtigen und klugen, aber armen und nüchternen Menschenschlag der alten königlich preussischen Residenz gewissenhaft belehrt und bescheiden unterhalten hatten, keinerlei Anstalten trafen, einem neuen Geschlecht von Emporkömmlingen mit reizbaren, abwechslungs-süchtigen Großstadtnerven Genüge zu tun. Sie simpler Annoncen-pächter verstanden die Zeit und nutzten den Augenblick. Es gab eine Nationalzeitung, es gab eine königlich privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, es gab Zeitungen jeder Art und jeder Partei, aber es gab keine spezifisch neuberlinische Zeitung. Da ließen Sie, im Dezember 1871, die erste Nummer des Berliner Tageblatts erscheinen. Es mußte ein Erfolg werden, und was für einer ist es geworden!

Wer die Anfänge Ihrer Zeitung kennen lernen will, der mache sich nicht die Mühe, die verstaubten Bände zu wälzen, sondern das Vergnügen, Fritz Mauthners 'Fanfare' zu lesen. Der Held dieses satirischen Romans, Gottlieb Mettmann, ist keine Photographie von Ihnen, Rudolf Mosse. Er ist eine Karikatur, selbstverständlich. Ihre Handlungsweise war nirgends, ihr Wesen überall getroffen. Wilhelm der Zweite sieht auch nicht so aus wie bei Thomas Theodor Heine; er ist bloß so. Es war eine von Ihren Klugheiten, Herr Mosse, den Pamphletisten, der Sie jahrelang in der Nähe beobachtet hatte, nach verübter Tat zum zweiten Mal zu engagieren, als ob Sie garnicht gemeint sein könnten. „Die Große Fanfare, die Internationale Inseratenagentur auf Aktien, spielte die Herrin gegen- über der Zeitung, der Kleinen Fanfare. Das Blatt war nur der Inserate wegen da. Jeder der Redakteure wehrte sich mehr oder

weniger gegen die Zumutung, hier eine Bank anzugreifen, dort eine andre zu loben, hier sich mit einem Theater, einem Gasthof, einer Eisenbahn, einer Buchhandlung, ja selbst mit einem Wohltätigkeitsunternehmen freundlich oder feindlich zu beschäftigen, je nachdem das kleine Morgenblatt mit Inseraten bedacht wurde oder nicht. Fast jedes Mal ging das Inserat als 'Sieger aus dem Kampf hervor.' Daran war lustige Karikatur: der Kampf um das Inserat, bittere Wahrheit: der Sieg des Inserats. Mettmanns Sohn fragte sich, warum es ihm unmöglich sei, mit seinem Vater gemeinsam zu arbeiten, und antwortete darauf: „Doch nur, weil er sich und seine Zeitung und die Federn seiner Redakteure in den Dienst aller zahlungsfähigen Leute stellt.“ War das und andres Korruption? „Es kam sogar vor, daß Herr Mettmann in gleichgültigen Fällen ganz ohne Nebenabsicht dem Anstand Gehör gab und wissenschaftliche Werke, die nicht inseriert waren, in spaltenlangen Aufsätzen loben ließ. Vielleicht schickten die Verleger später aus Dankbarkeit dann doch ihre Inseratenaufträge.“ Mettmann war überhaupt nicht kurzichtig. „Gott, Sie haben ein großes Herz!“ rief ihm einer zu. „Tausende lassen Sie springen, wenn Sie wissen, daß sie wieder zurückspringen.“ Und zum mindesten war der politische Seil einwandfrei. „Von der hohen Diplomatie verlangte selbst Herr Mettmann keine Inserate; sie durfte darum ganz unabhängig nach der Ueberzeugung des Chefredakteurs behandelt werden. Weltfragen interessierten die Inseratenagentur nicht.“ Die Inseratenagentur interessierten Geldfragen. Sie mußte reich werden um des Blattes willen, und das Blatt mußte angesehen werden um der Inseratenagentur willen. Mettmanns zwei Wahlprüfsteine lauteten: „Je besser der Ruf, desto teurer die Inserate!“ und, vor allem: „Ueber Leichen!“ Das ging auf die Konkurrenz. Denn auf dem ‚Fest der zehnten Inseratenseite‘ hielt der Verleger folgende Ansprache an seinen Stab: „Lassen Sie schreiben, meine Herren, von wem Sie wollen, von Professoren und von Generalen, von Lebendigen und Toten, nur machen Sie mir ein gutes Blatt. Ich will soviel Abonnenten haben, daß ich mehr verdrücke, als meine ganze Papierfabrik zu liefern im Stande ist. Ich will, daß meine Konkurrenten alle ihre Dichter und ihre Redakteure, ihre Abonnenten und ihre Inserate an mich abgeben. Ich will das Zeitungsmonopol für mich.“ Poeta propheta. Der Roman ist vor fünf und zwanzig Jahren erschienen, und dieser Tage war in der dänischen Zeitung ‚Politiken‘ zu lesen, daß Sie, sehr geehrter Herr Mosse, drauf und dran sind, sich den Verlag August Scherl auf den Geburtstagstisch zu legen.

Ob Sie auch das zu Stande bringen oder nicht — gleichviel: wir gratulieren. Ihr Todfeind wird Ihnen das Zeugnis kaum versagen, daß ohne ein Unmaß von Geduld, Fleiß, Sorgfalt, Energie, Umsicht, besonderer Begabung und besonnenem Wagemut nicht an Ihr Ziel, nicht zu einem Vermögen von siebzig Millionen zu gelangen war. Wie sich Verdienst und Glück verketten, das

sehen die Toren niemals ein. Sie mußten alles wissen, alle im Auge behalten: Sie wußten alles, behielten alle im Auge. Sie lebten nur für Ihre Arbeit. Sie pfiffen auf äußere Ehren. Sie hätten sich Orden, Titel, Abel kaufen können, und haben nie daran gedacht. Sie sind nichts als ein deutscher Kaufmann jüdischer Abstammung und widerlegen durch Ihr Leben aufs Bündigste das Grundaxiom Ihrer Politiker, daß in Deutschland der Bürger, und gar der jüdische Bürger, entrechtet ist, daß er ein Variadasein führt, daß man ihn mit den ruchlosesten Mitteln verhindert, vorwärtszukommen. Man verhindert keinen, dem der Himmel Zähne, Klauen und Gehirn gegeben hat. Was für Ihr Geschäft zu tun war, haben Sie getan. Sie haben den guten Einfall gehabt, nach Arthur Levysohns Tode Theodor Wolff aus Paris zurückzuberufen; und während Ihr Blatt in fünfunddreißig Jahren, bis Ende 1906, auf 95 000 Abonnenten gekommen war, ist es seit Anfang 1907, also in lumpigen sechsseinhalf Jahren, auf 224 000 gestiegen. Das ist ein Zeichen, daß man auch in der Politik den Leuten nicht nachzulaufen braucht. Seit Wolff die Leitung hat, fühlen sich doch manche manchmal vor den Kopf gestoßen. Seine Politik wird rechts schändlich und ganz links verderblich genannt, wird von jedem getadelt, der die Ereignisse durch eine andre Brille sieht: aber es ist neu für Ihr Blatt und hat sich als nützlich erwiesen, daß es selber endlich mit Entschiedenheit und Konsequenz eine bestimmte Politik verfolgt.

Dahingegen unsre Domäne! Ein Sumpf zieht am Gebirge hin, verpestet alles schon Errungene. Sie erschweren uns morgens und abends unsre Aufgabe, in der Kunst die Spreu vom Weizen zu sondern. Wir tun unser Bestes, um das Publikum aus den unreinen in die reinen Stücke, aus den Geschäftstheatern in die künstlerischen Theater zu locken: Sie tun Ihr Schlechtestes, um das zu verhüten. Wir bemühen uns — an dieser Stelle nun im neunten Jahr — ein kleines, gewiß umgrenztes Gebiet des öffentlichen Lebens, das Theater, sauber zu erhalten, im Theater eine moralische Anstalt, und nicht eine Anstalt mit Moral zu sehen: Sie feiern Schmöcke und Pfücher, die nicht allein deswegen zu bekämpfen sind, weil sie nichts können, sondern hauptsächlich, weil sie mit ihren Stücken und Romanen das Ethos verderben. Auf Ihr Haupt kommt das Elend der Künstler, deren Sie sich nur an Jubeltagen zu erinnern pflegen. Als Ihr Blatt ein Vierteljahrhundert hinter sich hatte, schrieb Moritz Heimann: „In der Jubiläumsnummer waren es vier Namen, die oft und gar sehr respektiert wiederkehrten: Wagner, Nietzsche, Böcklin, Hauptmann. Nun, bei der heiligen Mutter des Sokrates, die eine redliche Hebamme war: jene Zeitung hat zur Förderung und Propagierung der vier genannten geistigen Werte nichts getan, als sie benörgelt, bespöcen, begeistert, totgeschwiegen. Aber das Papier der Jubiläumsnummer war nicht errötet.“ Das Papier trägt mit der gleichen Geduld, daß Hebbel „ein

errötet nie. Es trägt mit der gleichen Geduld, daß Hebbel „ein
 Dichtendes Sölpel-
 gelehrt wird. Sie

werden erwidern, daß Sie ja zur Entschädigung sogar Else Lasker-Schüler dem Volke haben erklären lassen. Die Schande ist, daß Sie das erst taten, als für die Dichterin gesammelt werden mußte. Hätten Sie jedes ihrer Bücher sofort mit demselben Feuereifer, an derselben sichtbaren Stelle und mit derselben Ausführlichkeit besprochen, wie jede Feuilletonsammlung von Felix Philippi, so wäre der Dichterin die Not und uns der beschämende Anblick dieser Not und Ihres Linderungsversuches erspart geblieben. Aber ob so oder so, ob früher oder später: es ist völlig wertlos, die Lasker-Schüler und ihresgleichen überhaupt zu erwähnen, solange sich für die Philippiis noch eine Feder rühren darf. Denn ein Publikum, dem abwechselnd dies und das zum Kauf angepriesen wird, hat allerdings recht, daß es zu Philippi greift, weil es sich bei ihm fürs erste besser unterhält.

Also sind wir in schönster Einigkeit? Sie seien für den Geschmack Ihrer Leser nicht verantwortlich zu machen? Sie hätten ihn nur zu bedienen? Sie seien ein Kaufmann, der einfach schmachlich untüchtig wäre, wenn die Kunden in seinem Laden nicht die gesuchte Ware fänden? Und eben hätten wir gerade Ihre Tüchtigkeit gelobt? Gemach, gemacht. Wir glauben allerdings, daß es für den profitwütigsten Kaufmann großen Stils ein Stadium gibt, wo er empfinden müßte, daß er nunmehr kulturelle Verpflichtungen hat. Er mag mit allen Mitteln nach der Macht streben; aber sobald er sie hat, müßte er sie zum Guten gebrauchen. Sie haben bereits für sich errungen, was Ihr Zerrbild bei Mauthner dem Sohne verspricht: „Du sollst mein Erbe sein, Du sollst an die Spitze der ‚Fanfare‘ treten und sollst der Herr werden über die Reklame aller Länder. In Deiner Hand soll die Entscheidung liegen, ob einer unsterblich wird und ein Denkmal gesetzt kriegt oder nicht. Wen Du gern hast, oder wer Dir in barem Gelde den Zehnten seiner Unsterblichkeit vorausbezahlt, dessen Namen sollst Du groß machen können bei seinen Lebzeiten; und wenn er Lehmann hieße, der Name soll täglich in allen Schriften und allen Farben überallhin gedruckt und gemalt werden, wo eine Fläche vorhanden ist.“ Ihre Berühmtheiten haben bisher meistens Lehmann geheißen. Bei Mauthner sagt Ihnen ein tapferer Redakteur: „Die Entwicklung der Menschheit wird nicht viel nach unsrer Zeitung fragen.“ Wahrhaftig nicht. Aber ist's nötig, daß Entwicklung und Zeitung so auseinanderklaffen? Als es vor dreißig Jahren darauf ankam, Ibsen Herolddienste zu leisten, ließen Sie ihn von Blumenthal besudeln. Der junge Schlenther, für den nichts anzuführen war, als daß seine Kritiken verdienten, auswendig gelernt zu werden, hätte bei Ihnen nicht einmal umsonst für Ibsen eintreten dürfen. Der alte Schlenther, der inzwischen freilich Hofrat geworden ist, erhält ein Ministergehalt, um den Ibsentöter Blumenthal mit Lorbeer zu umkränzen. Sind Sie, Geburtstagskind, wirklich der Meinung, daß Sie einen Abonnenten weniger hätten, wenn es damals umgekehrt gehandhabt worden wäre? Wie Blumenthals Leser überredet wurden, sich vor Ibsen

zu bekreuzigen, so wären Schlenthers Leser bezwungen worden, vor Ihnen niederzuknien. Einen materiellen Schaden hätten Sie nicht gehabt. Heute gar ist Ihren Abonnenten das Blatt so unentbehrlich geworden — schon faute de mieux — daß Sie sie nicht einmal durch künstlerische Zumutungen verscheuchen würden. Ist denn dergleichen überhaupt möglich? Das zu befürchten, ist immer ein Irrtum. Die Menge liest nämlich die Zeitung nicht, um an ihr Kritik zu üben, sondern um ihr blind zu vertrauen. Die Frankfurter Zeitung ist gewiß kein Winkelblatt und bietet ihren Lesern doch auf allen Gebieten der Künste und Wissenschaften Beiträge, und das täglich, die in den ernstesten Fachblättern stehen könnten. Da sie ein Geschäftsunternehmen und in ihrem Erzieherdrang seit vielen Jahren nicht erlahmt ist, so hat sie vermutlich eher Nutzen als Nachteil davon gehabt. Exemplum docet et doceat. Genau so wenig, wie Sie eine falsche Nachricht aus Peking bringen und über eine neue Eisenkonstruktion statt eines Fachmanns einen Allerweltschwärzer reden lassen, genau so wenig dürften Sie den Eindruck erwecken, daß die meisten deutschen Schriftsteller flache Witzebolde sind, und daß Hebbel tot und Blumenthal lebendig ist. Versuchen Sie es. Die Qualität Ihrer Leser würde sich verbessern, und nicht einmal der Zuwachs würde leiden, weil unter den kleinen Leuten viel mehr Bildungstrieb und Wissensehrgeiz ist, als man Ihnen jemals verraten hat. Ihr nennt euch Demokraten. Aber daß der (pekuniär) Erfolgreiche heute mehr als je verachtet ist, daß Helfershelfer des kulturellen Fortschritts überall schreibenden Konfektionären hintangeseht werden, daß ringsum die Talente wie die Menschlichkeiten verkümmern — das ist Ihre Schuld, das ist die Schuld Ihres Blattes, das unter dem Strich ein opportunistisches Bourgeoisblatt geblieben ist.

Werden Sie das im achten Jahrzehnt Ihres Lebens ändern? Sie werden sich hüten. Wer sind wir denn? Was sind wir denn gegen Sie? Du lieber Himmel: die Macht des Geistes gegen die Macht des Geldes — also in Ihren Augen fast nichts. Bei Mauthner blicken Sie mit Ingrimm auf uns: „Noch war nicht alles erreicht. Noch gab es in dem hohen und niedern Klerus der Journalistik törichte Gläubige, welche dem Volk die geistige Nahrung reichten, ohne den Zehnten zu verlangen. Aber er wird schon Ordnung schaffen! Alle Störenfriede, die unanständigen Kläffer und die uneigennützigen Prediger, wird er unter dem Zeichen seiner ‚Fanfare‘ versammeln. Er wird nicht knausern bei dem großen Menschenkauf und nicht ruhen, bis...“ Damals waren Sie jünger. Heute werden Sie ruhen. Heute sind wir jung und werden nicht ruhen. Ihr Ziel ist nicht unser Ziel. Aber das können auch wir von Ihnen lernen: wie man mit eiserner Willenskraft auf sein Ziel hält. In diesem Sinne gratulieren wir Ihnen und hoffen und wünschen für Sie ein langes Leben und eine gute Gesundheit!

Zivilkammerspiele / von Erich Mühsam

An der für ein Theaterunternehmen ungeeignetsten Stelle der Residenz München, in der öden Geschäfts- und Mittelstandsgegend der Augustenstraße, errichteten vor etlichen Jahren verwegene Geister ein Rauchtheater, das auf den Namen ‚Lustspielhaus‘ getauft wurde: mit primitiver Bühne, dürftigen Nebenräumen und einem Zuschauerraum im Kintopcharakter alten Stils. Die Polizei, die hierorts von jeher in allen Theaterangelegenheiten eine bemerkenswerte Ungeschicklichkeit an den Tag gelegt hat, knüpfte die Konzessionierung des Lustspielhauses an Bedingungen, die die an und für sich sehr geringe Existenzfähigkeit des Theaters völlig in Frage stellten. Vor allem war die Polizei nicht zu bewegen, andre als Einakter-Aufführungen zu gestatten. So wurde die Pleite zum Dauerzustand, obwohl sich tüchtige künstlerische Kräfte, zuletzt der jetzt in Bern weilende Direktor Hofrat Köpfe, ernsthaft um die Genesung des Unternehmens mühten.

Eine Wandlung trat ein, als es anfangs 1911 dem Direktor Eugen Robert gelang, dem Theater nach einigen baulichen Verbesserungen die Konzession für Vollbühnenbetrieb zu erwirken. Die Absicht, es nach Art des ‚Grand Guignol‘ unter den geschmackvollen Namen ‚Der große Wurstl‘ als literarisches Finessenkabinet zu führen, wurde bald aufgegeben, nachdem einige starke Publikums-Erfolge (vor allen Heinrich Manns ‚Variété‘) den Leiter zu kühnerm Vorgehen ermutigt hatten. Eine recht schöne Inszenierung von Tschichowss ‚Möbe‘ (wie Robert sie übrigens später nie wieder erreicht hat) verschaffte dem Theater einen hervorragenden Platz im münchener Kunstleben. Diese günstige Meinung veranlaßte alsbald die Wiederannahme der Bezeichnung ‚Lustspielhaus‘. Die großen Erfolge von Lenghels ‚Zarin‘ und Bahrss ‚Josephine‘ schienen dann die materielle Sicherung des Theaters zu verbürgen. Trotzdem hörten in den Kreisen, die Einblick in die Dinge haben konnten, die Unkenrufe nicht auf, daß das Lustspielhaus finanziell schlecht stehe.

Die Katastrophe wurde jedoch aufgehalten, da sich im vorigen Jahre die ‚Münchener Theatergesellschaft m. b. H.‘ konstituierte, die das Etablissement fundierte und Eugen Robert als geschäftsführenden Direktor einsetzte. Um die hohen künstlerischen Präentionen des Theaters gleichzeitig zu kennzeichnen, erhielt es den Namen ‚Münchener Kammerspiele‘. Zuerst ging alles gut. Die Stimmung des Publikums und der Kritik blieb der Bühne nach wie vor gewogen, und man sprach von befriedigenden

Rassenerfolgen. Das Ensemble hatte neben vielen Anfängern, unter denen sich aber einige respectable Talente befanden, und die sich nach und nach recht brav zusammen einspielten, einige wirklich vorzügliche Kräfte. Dazu kamen häufig Gäste, die das künstlerische Niveau des Theaters hoben, zuletzt noch Leopold Kramer aus Wien und Erich Ziegel aus Berlin.

Der vno mir und nur noch sehr wenigen anderen stets bemängelte Charakter des Unternehmens als Starttheater wurde ihm zum Verhängnis, als der Star, die routinierte, aber wenig innerliche Frau Ida Roland ihre Kraft der Bühne in immer auffälligerem Maße entzog. Sie unternahm dauerhafte Gastspielreisen, und das Repertoire der Kammerspiele wurde dadurch von ihrer Persönlichkeit immer unabhängiger, was außer mir nur noch sehr wenige andre dem Theater verziehen. Man hatte sich an den Star gewöhnt und verlangte nach ihm. Selbst künstlerische Leistungen von hohem Wert wie der Crainquebille des Carl Götz und die literarisch außerordentlich mutige Tat einer Aufführung der 'Franziska' (die Robert dreiunddreißigmal spielen konnte) vermochten die allgemeine Stimmung nicht zu wandeln. Das Roland-Theater sollte ein Roland-Theater bleiben. Eine der letzten Premieren war Molnárs 'Märchen vom Wolf', das mit sehr kostspieligen szenischen Mitteln und den Attraktionen Ziegel und Kramer aufgeführt wurde. Die weibliche Hauptrolle spielte zuerst Frau Roland, nach meiner Auffassung die ungeeignetste Darstellerin einer hübschen, molligen Frau. Nach wenigen Abenden trat an ihre Stelle die sympathische und äußerlich sehr dekorative Lily Breida. Damit hörte das Zugstück auf, in München ein Zugstück zu sein, und das trug zur Erhöhung des Defizits beträchtlich bei.

Der Theatergesellschaft m. b. H. schwoll angesichts der betrüblichen Rassenraporte allmählich die Galle, und mit besonderm Unwillen vermerkte sie, daß Robert immer häufiger mit der Kerntruppe seines Personals auf Reisen ging und Erfolge einlieferte, von denen die Gesellschafter keine Dividenden beanspruchen konnten. Nachdem etliche Warnungen nichts gefruchtet hatten, entschloß man sich zu rabiaterm Vorgehen.

Die Kammerspiele hatten in Frankfurt gastiert und waren nach Düsseldorf weitergereist. Inzwischen wirkten in der Augustenstraße Schauspielschüler und Theatergrößen aus Passau oder Ingolstadt für eine Abendgag von zwei bis fünf Mark. Da ging das Gewitter nieder.

Robert saß nichts Böses ahnend in seinem düsseldorfer Hotelzimmer, als ihn plötzlich der Vorsitzende des Aufsichtsrats und der Geschäftsführer der Ge-

gesellschaft besuchten und ihm mitteilten, daß er als Direktor entlassen sei. Die Mitglieder wurden vor die Entscheidung gestellt, wem sie fürderhin Gefolgschaft leisten wollten und von beiden Seiten mit sofortiger Entlassung wegen Kontraktbruches bedroht (wobei zu erwähnen ist, daß es noch heute nicht klar ist, ob sie der Gesellschaft oder Herrn Direktor Robert persönlich verpflichtet sind). Es folgte eine abenteuerliche und ganz kolportagehaft anmutende Wettstückreise der beiden Parteien nach München, wobei Robert sieben Minuten vor seinen Gegnern am Hauptbahnhof anlangte. Er keuchte in die Augustenstraße, fand die Bude verschlossen und die Schlösser verändert, zerbrach die Fensterscheiben und stieg ein. Als die Gegenpartei anrückte, traf sie ihn als Beherrscher der Situation an, kehrte um und erwirkte: erstens eine vorläufige Gerichtsverfügung, wonach dem Direktor Robert bei Vermeidung einer Strafe bis zu fünfzehnhundert Mark oder sechs Monaten Haft das Betreten des Theaters verboten wurde; zweitens das Recht, die Einnahme des letzten Gastspiels von sieben-tausend Mark mit Arrest zu belegen. Erich Ziegel wurde vorläufig mit der Ausübung der Direktion betraut.

Die Schauspieler hatten inzwischen von Düsseldorf aus in einer Erklärung, unter der die Namen von nur drei Mitgliedern fehlten, ihren Willen dahin ausgedrückt, daß sie zu ihrem Direktor stehen wollten. Erst nach ihrer Rückkunft stellte sich die Mehrzahl der Theatergesellschaft zur Verfügung, da ihr Interesse ihnen riet, sich jedenfalls für den Augenblick materiell zu sichern. Mit den übrigen will, wie es heißt, Robert bis zur Entscheidung der Sache außerhalb Münchens Gastspiele geben. Man wird wünschen müssen, daß die Parteien, wie immer auch der endgiltige Ausgang der Sache sein möge, sich dahin einigen, daß das gesamte Personal unter allen Umständen von der gewinnenden Partei wieder eingestellt wird. Die Angestellten dürfen in dem schwierigen Rechtsstreit keinesfalls die Leidtragenden sein. Keinem von ihnen ist aus seinem Verhalten in dieser Angelegenheit ein Vorwurf zu machen.

Der erste Akt des Gerichts dramas ist nun vorüber. Er betraf Roberts Beschwerde gegen die einstweilige Verfügung und endete mit der Aufrechterhaltung dieser Anordnung; die Sache nimmt jetzt den regulären prozessualen Verlauf. Die Verhandlungen vor der Zivilkammer des Landgerichts verliefen sehr dramatisch. Beide Parteien kämpften höchst erbittert und warfen einander keine geringen Niederträchtigkeiten vor. Es wurde festgestellt, daß über verhältnismäßig kleine Beträge — es handelt sich um etwa sechstausend Mark — die Robert der

Rasse entnommen hat, keine Belege vorhanden sind, doch wurde dem Direktor die „subjektive Berechtigung“ dieser Entnahme bestätigt. Das Verbot, das Theater zu betreten, wurde begründet mit der Besorgnis, es könnten gewaltsame Störungen des Theaterbetriebes erfolgen.

Die Partei Robert hat nämlich die Torheit begangen, bei der ersten Premiere des Theaters unter Ziegels Leitung die frühern Mitglieder der Bühne mit Zischen und Pfeifen zu empfangen (wodurch dann der große Erfolg der Aufführung noch wesentlich verstärkt wurde). Diese Aufführung der ‚Rameraden‘ von Strindberg war eine der besten Leistungen, die das Theater bisher geboten hat. Ziegels Ugel erhob sich zu einer künstlerischen Höhe, die ihn in die vorderste Reihe der Darsteller moderner Menschen stellt. Mirjam Horwik, die wir in München zum ersten Male sahen, gab der Bertha alle erwünschte Strindbergsche Weibertüde, wobei sie doch immer sympathisch wirkte. Ein Fräulein Sagan fiel in der Rolle der böhmischen Malerin durch fluge Charakteristik auf, und das Gesamtspiel war überaus frisch und wirkungsvoll.

Die Theatergesellschaft hat ein Mordsglück, sofort einen so ausgezeichneten Kerl wie Erich Ziegel als Ersatz für Robert gefunden zu haben und damit zeigen zu können, daß der frühere Direktor nicht eben unerseßlich ist. Diese Erkenntnis soll uns aber nicht verführen, über die unzweifelhaften Meriten Roberts für das münchener Theater achselzuckend zur Tagesordnung überzugehn. Die Sympathie der Münchner ist auf Roberts Seite. Ich bin nicht Moralist genug, um der vox populi Unrecht geben zu können.

Die Greise / von Paul Mayer

Als Knaben ließen wir die Drachen steigen,
Und unser Jubel stieg in blaue Meere,
Und jede Stunde war uns ganz zu eigen,
War Farbe, Melodie und Kranz und Reigen,
War Unvergänglichkeit und ohne Schwere.

Jetzt suchen wir in grauer Bücher Lettern
Das Leben als ein Ganzes zu begreifen,
Wir tändeln mit des Herbstes braunen Blättern,
Wir murmeln wie ein Schlußwort auf den Brettern
Die letzte Weisheit: Welken, das ist Reisen.

Opernregie und Opernkritik /

von Herbert Ihering

Die Neuinszenierung der ‚Walküre‘ im Königlichen Opernhaus hat die Kritik zu Hymnen fortgerissen. Herr Rautsch hat die Dekorationen entworfen, Herr von Hülßen die Regie geführt. Also wurde auch der Kenner nicht enttäuscht. Den farbigen Kitsch, den er erwartete, fand er vor. Man ist in den königlichen Theatern noch immer unfähig, eine geschlossene Dekoration zu schaffen, die auf die Personen konzentriert, einen Hintergrund zu geben, von dem die Gestalten sich abheben. Gerade bei Hülßen, nicht bei Reinhardt, wie von Eseln behauptet wird, ist die Dekoration um ihrer selbst willen da. Zu den Menschen steht sie in keinem Zusammenhangs- und keinem Kontrastverhältnis. Dennoch glaubt man zu wissen, was man der Gegenwart schuldig ist. Für den zerstreuten, urweltlich-lauschigen Wirrwar in Hundings Hütte bittet das monumentale Gebirge des zweiten Aufzugs um Entschuldigung. Links starrt eine imponierende Felsenmasse, rechts marschieren einige Zaden auf, in der Mitte kriecht ein Salweg. Kein Wunder, daß diese Szenerie unsre alpenfrohe Kritik entzündet hat. Sie ist in der Tat etwas für Sommerfrischler. Eine Baedekerlandschaft mit drei Sternen: zur herrlichen Aussicht, auf bequemen Wegen in wenigen Minuten zu erreichen. Labyrinthischer wird es bei den Walküren. Ich garantiere nicht, daß man sich durch Tannen, Wurzeln und Geröll ohne Führer zum felsigen Gipfel findet. Ist man erst oben, fühlt man sich wohler. Man erkennt, daß man ähnliche Steinbildungen oft in zoologischen Gärten als Springgelegenheit für Gelsen gesehen hat.

Ernstler ließe sich über die Beleuchtung reden, wenn sie wirklich etwas Neues bedeutete und die Farben der Dekoration überall in sich aufßöge. Aber wenn man die bleierne Gewitterstimmung im zweiten Akt zugegeben hat, bleibt für den dritten wenig übrig. Hier waren die Uebergänge an sich möglich, aber sie trumpten augenblicksweise so peinigend gegen die unentschiedenen Farben der Szenerie auf, daß aus Kostüm, Kulisse und Licht ein verlorenes Durcheinander wurde.

Der bald grellen, bald süßlichen, bald grauen, bald bunten Geschmacklosigkeit des Bühnenbildes entsprach die Unfähigkeit, die Sänger zu ordnen, gegeneinander und auseinander zu bewegen. Herr von Hülßen ist hilflos vor der psychologischen Pantomime. Dabei macht es Wagner so leicht. Motivwiederholung ist Regiemusik. Die innern Beziehungen zwischen den

Personen, die durch Kontrastierungen, Einschnitte und symbolische Gebärden zu gestalten der Schauspielregisseur auf seinen mimisch-psychologischen Instinkt angewiesen ist, bedrückt Wagner für den Opernregisseur vernehmlich durch die Leitmotive auf. Die Pausen also als innere Notwendigkeit erscheinen zu lassen, als Zwang zur Erstarrung oder sich lösenden Hingabe, wäre das Erste für einen Spielleiter, der aus der Musik schafft. Im Opernhaus kommt es nur zu gleichgültigen, zufälligen Stellungen und ungeschickten Arrangements. Während der Todesverkündigung steht Brünnhilde zwar Siegmund zur Seite, aber nicht in geringer, sondern in bedeutender Entfernung und schräg hinter ihm. Ein Spiel zwischen beiden ist unmöglich, weil Siegmund, der dem Publikum zugekehrt sitzt, sich halb umdrehen muß, wenn er Brünnhilde anreden will! Er kann nicht den Blick zu Brünnhilde aufrichten, kann ihr nicht lange ins Auge sehen und nicht, nachdem er das Haupt sinnend gesenkt hat, mit feierlichem Ernst sich wieder zu ihr wenden. Eine Szene, deren Wirkung in ruhiger Gegenüberstellung liegt, ist zerstört.

Das Opernhaus hat augenblicklich außer Leo Blech keinen Dirigenten. Aber es hat in Knüpfer einen dunklen, drohenden Hundung, der mit konzentrierter Gebärde wirkt. Es hat in dem, natürlich meistens beurlaubten, Kraus einen stimmlich Schwankungen unterworfenen, aber schweren, umschatteten, männlichen Siegmund. Kraus und Knüpfer besitzen den Gesangs- und Deklamationsstil Wagners. In der Vollenbung besitzt ihn Frau Ober. Es gibt Altistinnen mit schwellenderer, weicherer, gesättigterer Stimme. Aber keine, die hinter jeden Ton solche Energien setzt, keine, bei der Ton und Geste ein Wille sind. Margarete Obers Frida war die Schöpfung einer Tragödin: monumental, großzügig, menschlich und heroisch. Innere Fülle war zu einer plastischen Gehaltenheit ohne gleichen gebündelt. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich hier eine Entwicklung zum Letzten der Lilli Lehmann vermute. Und es ist fast selbstverständlich, daß eine solche Sängerin dem Opernhaus wie es jetzt ist, den Rücken kehrt.

Dennoch hat man nicht den Mut, Herrn von Hülßen die ganze Schwere der Verantwortung zuzuschieben, weil die Kritik den Niedergang redlich verdient hat. Berliner Opernkritik, das ist ein besonderes Kapitel. Diese langweiligen Herren, die nicht schreiben können, von denen mancher Beziehung zur Musik, keiner aber Beziehung zum Theater unterhält. Wie ist es in der Stadt Reinhardt's möglich, daß man immer noch auf jene vollgestopften Sammelsurium-Szenarien hereinfällt! Und wenn man nicht ins Deutsche Theater geht, sollte man wenigstens

vom Deutschen Opernhaufe sehen gelernt haben. Wie scharf hoben sich die Personen in der Duellscene des ‚Eugen Onegin‘ vom Hintergrund! Und nun denke man sich diesen Austritt im Königl. Opernhaus! Die Einstudierung des ‚Rings‘ ist kein Fortschritt, sie bedeutet die Stagnation für ein neues Jahrzehnt. Es sind immer noch die, nur technisch vervollkommeneten, Prinzipien der siebziger Zeit. Keine Klarheit, keine Gliederung. Keine Einfachheit, keine Größe, keine Phantasie. Eine Kritik, die nicht von Fall zu Fall weiterkrebste, sondern Standpunkt und Anschauung hätte, würde schon längst auf einem Maler bestanden haben, der den ‚Ring‘ als Naturmythus sähe und nicht altgermanische Götter zu einer banalen Kostümparade antreten ließe innerhalb einer Landschaft im Ansichtspostkartenstil. Eine Kritik, die Mut und Charakter hätte, wäre einmütig in der Kapellmeisterfrage, einmütig in Engagementsangelegenheiten vorgegangen. Aber man mußt nur auf, um sich sofort wieder beschwichtigen zu lassen. Der eine Teil ist phlegmatisch geworden und hat sich gewöhnt. Der andre Teil hatte das nicht nötig: er war von Anfang an borniert. Die königlichen Theater werden nicht eher erträglich werden, als bis das System geändert und Herr von Hülßen gegangen ist. Sie werden aber auch nicht besser werden, bevor die Kritik sich verjüngt hat.

Sächsische Festspiele / von Ignaz

In jeder Stadt streicht ein Nabolium sich die schwarze Locke
 aus seiner Stirn —
 jedweder Bürger prangt in prallem Waffenrocke
 und einem blanken Pappmaché-Theaterhirn.

Zweihundert Pferde machen Staub und andre Sachen —
 ein Böller fracht . . .
 Handlungsgehilfen, Handwerksmeister wachen
 lang hingestreckt, auf Posten, in der Sommernacht.

Ein Orden winkt; laut klopfen aller Herzen —
 bengalisch Feuer flammt . . .
 Ein Sängerkhor greift tief erregt in falsche Terzen,
 Nabolium schwikt, und Norku rutscht die Hose — au verdammt!

Die Brücke fliegt! Gehulter und Gepulter . . .
 Ein lebend Bild — wer hätte das gedacht!
 Und nachher kloppt der Zar dem Friedrich Wilhelm auf die
 Schulter:

„Das hammer ganz fermos gemacht!“

Das Verbrechen der Elise Geitler / von Hermann Kesser

Es war ein romantisches Rührstück, in dem Theo Behrens die männliche Hauptrolle hatte, ein Lebensdrama in Schauer-
szenen, wie es heute nur mehr die Kinematographentheater in zappelnden Photographien bringen, wobei jeder Spieler in Gesten redet und stumm sein muß. Aber zu jener Zeit, da in Gertrud von Sohr aus dem Kinde ein Weib wurde, genoß man diese grellfarbigen Bilderbogen auf allen Bühnen, und wenn gar einer darin wie ein Toreador, ein Athlet, ein Friseur oder ein Herrgott seiner Leidenschaften redete, dann schwemmte in allen Sitzreihen die Rührung auf, und wenn einer wie ein Opernsänger starb, in geschwollener Seelengröße und in langen Tiraden, wo alle Herzensworte in falsche Musik und bengalisches Licht getaucht waren, dann schluchzten die Theaterdamen wie bei einem Begräbnis. Und so war es auch an jenem verhängnisvollen Abend, da man Theo Behrens am Ende des dritten Aktes in der Bühnengestalt eines todverwundeten Hauptmanns auf das väterliche Abelschloß trug, daß er vor dem Schrecken räuberischer Kriegshorden bewahrte, obschon er es einst im Zwist mit den edlen Eltern verlassen hatte, um Zirkusreiter zu werden — um einer Liebe willen.

Gertrud sah ihn auftreten und hörte bald sein Heimweh-
lied an die Freiheit, sah ihn in seinem männlichen Troß und im Feuerwerk seiner Liebe, sah ihn aus seinem Abenteuer erwachen und zum Degen greifen und sah ihn in seinem roten Reiterfrack verbluten und verschwinden, in einem Monolog, fett von heldischem Großmut, bei Fackellicht im nächtlichen Schloßgarten, umstanden von den ergriffenen Eltern, die er gerettet und — wie er röchelte — „ausbezahlt“ hatte. Sie hörte nur ihn und schaute nur ihn, wie er alles nach seinem Willen bewegte und immer wie ein Sieger die Worte warf, sodaß die andern klein und erbärmlich neben ihm standen, wie die Niedertracht und die Schwächlichkeit selbst, die er mit seiner Faust in Stücke schlug; und sie krallte ihre Nägel in den Samt der Logenbrüstung und füllte sich mit der Glut, die aus ihm strömte, und wurde trunken, als er sich mit dem Dichter, einem schon grauhaarigen dicken Herrn, Hand in Hand verbeugte.

Der Beifall sank rasch zusammen, eine Pause begann, sie hörte seinen Namen von links und von rechts, bald gleichgültig, bald tadelnd, bald mit Wohlwollen, und sie vergrub sich in den Theaterzettel und sah nicht auf. Noch ein Akt stand ihr bevor, ein Akt, in dem er nicht mehr spielte.

Nach endlosen Minuten hob sich wieder der Vorhang und es schloß sich, wie zur Versöhnung der Zuschauer, ein Nachspiel an, ein Sonnenblick auf das Idyll eines spielenden Kindes und einer erinnerungsglücklichen Witwe.

Gertrud war nicht mehr imstande, der Handlung zu folgen. Was da gesprochen wurde und vor sich ging, kam wie ferne Reden und in verschwommenen Bildern zu ihr.

Sie fächelte sich, sah mit dem Opernglas nach der Bühne, sie faltete den Theaterzettel auseinander und wieder zusammen und wußte nicht, was sie tat, was sie hörte und erblickte, und hatte nur den einen Gedanken und Zweifel, ob er sie wirklich erwarten und wieder in Demut und Zärtlichkeit vor ihr hinfinken würde, oder ob er nicht alles vergäße, bei Freunden und Frauen, die ihn vielleicht hinter der Bühne umdrängten, um ihn wegzuholen, zu einem Festmahl in einem Saale mit Kerzentischen und Blumen. Solange er auf der Szene war, hatte er nicht ein einziges Mal nach ihrer Loge gesehen und hätte es doch unbemerkt tun können. Aber vielleicht ahnte er gar nicht, daß sie gekommen war.

Mitten in diese Ungewißheit fiel, ohne daß sie sich dessen versah, ein Dröhnen und Klatschen und allgemeines Aufstehen. Eine alte Logenschließerin trat herein und hing ihr den hellen Abendmantel um die Schultern. Sie ging an gleichmütigen Menschen vorbei, über gewundene Treppen, sah sich dann im hellen Licht der gestaffelten Vorhalle, trat, ohne in ein Gesicht zu sehen, durch die Polstertüren eines Seiteneingangs ins Freie und stand einen Augenblick wie überflüssig auf der nächtlichen Straße. Es war trocken und warm wie in Sommernächten.

Drüben auf dem Platz mit den Randelabern und dem Königsdenkmal fuhren die Wagen auf. Ein Kutscher hob, als er die junge Dame sah, fragend und rufend die Hand. Gertrud eilte, ohne ihm eine Antwort zu geben, mit ängstlichen Füßen über die Straße, bog flüchtend und heiß vor Furcht und Erwartung in eine schmale Gasse und lief herzklopfend zwischen den dunklen Häusern dahin.

Der Schauspieler, der eine Zigarette rauchend mit einigen Kollegen am Bühneneingang gestanden und die Straße immer im Auge gehabt hatte, löste sich, als er die Figur des Mädchens in der Tiefe des engen Gasseneingangs verschwinden sah, mit absichtlicher und ernster Wichtigkeit los. Die Kameraden tuschelten, als er sich so stürmisch empfahl, ihrer zwei gingen auch neugierig ein paar Schritte über das Pflaster weg und gewahrten noch, wie er einer Dame in einem lichten Umhang nachflog

und sich mit einem tiefen Gruße an ihre Seite begab. Und die Schauspieler fanden, daß er Glück habe, der Theo Behrens, und blickten ihm neidisch nach.

*

Eine ungeheure Wolke lag schwarz und schwer über dem Walbhügel, als der Schauspieler mit dem Mädchen am Arm die Höhe erstiegen hatte.

Sie waren wie zwei Verfolgte durch die Straßen gehastet und über die Felder heraufgekommen und loderten so in ihrer Hitze, daß Gertrud den Mantel abwarf und den Wind über ihren glühenden Hals streichen ließ.

Der Schauspieler aber nahm den Hut ab, drückte einen Kuß auf ihren bloßen Arm und sagte ihr, daß sie schöner sei als alle Frauen der Welt. Dann gingen sie wieder ein Stück des Weges mit verschlungenen Armen und Händen, sahen sich an und redeten kaum, bis sie dahin gelangten, wo die Bäume dicht und hoch standen.

Ein heftiger Wind hatte sich erhoben. Er tobte hinter ihnen her, schüttelte die Stämme, füllte den Wald mit dem Lärm von knackenden Ästen und flatterndem Laub und verschlang viel von dem heisern Geflüster des Schauspielers.

An einer Felsenbank hielten die beiden an. Zitternd in seiner Gier bat der Schauspieler Gertrud um eine Minute kurzen Verweilens, breitete sorglich seinen Mantel hin und zog sie noch mit weichen und flehenden Worten zu sich, indes er doch schon den eisernen Willen hatte, noch in dieser Stunde nach ihr zu greifen.

Und Gertrud setzte sich an seine Seite und ließ es willig zu, daß ihr Atem aneinanderwehte, und erwiderte seine Küsse und stieß ihn auch nicht von sich, als er sie mit Zärtlichkeiten bedeckte, deren Gefahr sie nicht wußte, und war ihm in ihrem Rausch ergeben, bis er sie dreister umtastete und an ihr riß.

Dann wehrte sie sich, wie sich Edelblut wehrt. Aber er vollbrachte es, unter den windgeschlagenen Bäumen und den fliegenden Nachtwolken, und nahm sie mit seinen erfahrenen und unerbittlichen Händen auf dem feuchten Waldboden wie eine zuckende Beute, während es schwarz und grauenhaft über sie hinguoll und ihr Not schrei in der Verzweiflung und in dem Geheul des sausen den Sturmes erstickte.

So verfiel sie dem Schauspieler, so glitt sie hinab in eine unbekannte und furchtbare Tiefe, und wurde von einer Ungeheuerlichkeit gelähmt, und konnte nicht weinen und reden lassen, weil es ihr

wie mit stählernen Zwingen die Brust und die Kehle umklammerte, und lag von ihrem Elend geschüttelt wie ein verendendes Tier in luftlosen Krämpfen.

Er aber sah mit harten Augen, was er getan hatte, und wurde doch gleich von der Angst gewürgt, wie es nun werden sollte, wünschte sich fort und mühte sich doch um sie und wollte auf ihre frierende Verzweiflung eine wärmende Decke von schlecht erfundenen Zärtlichkeiten werfen, damit sie nicht ungetröstet von ihm ginge.

Doch es gelang ihm nicht. Sie war wie von Sinnen und hörte ihn nicht.

Ein prasselnder Regen fiel jetzt wie mit Schlägen von strömendem Wasser aus dem verdunkelten Himmel, er sah kaum mehr die Hand vor den Augen, und eine wütende Reue kochte in ihm. Da besann er sich nicht länger, raffte das Mädchen in ihrer nasseklatschenden Seide auf seine Arme und schleppte sich mit seiner Last den Waldhang hinunter, der Straße zu, selber erschöpft und wankenden Schrittes, so daß er sie kaum zu halten vermochte.

Dort, wo der Weg in die Straße mündete, gewährte er, wie sie sich in ihrer Betäubung regte und sich stöhnend aus seinen Armen zu winden suchte. In diesem Augenblick brachte ihn eine naßglatte Wurzel am Pfad zu Fall und Gertrud stürzte mit ihm. Aber, wie wenn ihr mit dem jähen Sturz die Besinnung aufß neue gekommen wäre, erhob sie sich schneller, als er es mit seinen müden und schmerzenden Gliedern konnte, und floh vor ihm auf die wind- und regengepeitschte nächtliche Straße.

Aus einer Erzählung, die zusammen mit einer andern namens „Lukas Langkofler“ in der Literarischen Anstalt Rütten & Loening erscheint.

Antworten

Dr. A. Ka., Wien. Ein wiener Kino inseriert im Neuen Wiener Journal: „Zum 150. Mal ‚Der Andere‘. Albert Bassermann vom Deutschen Theater zu Berlin, der Erbe des Jfflandringes, der unvergleichliche Darsteller des Striese, Othello, Volksfeind.“ Leute! Leute! Wer seine Kinder liebt und ihnen wohlthun will und ein Herz im Leibe hat, der sehe sich das an!! Das kostet nicht fünfzig Pfennige, das kostet nicht vierzig Pfennige....! Begreifen Sie immer noch nicht,

Herr C. A. am Tegernsee, daß der Kino keine „Kunst des Auges“ ist? Er ist überhaupt keine Kunst und wird nie eine werden. Nicht, weil er noch einige Schläden hat, wie Sie sagen. Sondern, weil die Forderungen der Masse nicht nur „zunächst“ erfüllt werden mußten, sondern immer wieder erfüllt werden müssen.



Also: Industrie, keine Kunst. Der Kino tappt garnicht mehr, „experimentiert“ nicht mehr, „probt“ nicht. Er ist fertig. Er steht jetzt da, wo er hingehört. Auf der untersten Etage der Unterhaltung. Sehen Sie sich doch einmal die Gaffer (denn Zuschauer sind das nicht) im Kino an: das lacht, weil einer hinfällt, weil ein Hund kläfft und springt, weil einer eine küßt — und dann schmalzen alle mit. Nein, das sind nicht mehr die Anfänge, das ist die Mitte, das Ende. Das Wort ist schon zu entbehren, aber eines ist nie zu entbehren: die künstlerische Gesinnung. Eine Fabrik hat keine und kann keine haben. Sie bringt heute dies und morgen das, spaßt in ‚Dramen‘ spielerisch mit ernstern Dingen und stumpft den Sinn für Nuancen ab. Nehmen Sie ein Cliché, lassen Sie das Publikum seine Ueberlegenheit fühlen, indem Sie ihm zeigen, wie schlaue es ist, daß es alles vorher weiß, schalten Sie jede Tendenz aus, lassen Sie nur gaffen, gaffen: da haben Sie den modernen Kino der systematisch verdirbt. Nein, es läßt sich nicht vereinigen: entweder ‚Adalbert, der Adoptivneffe‘ — oder Ibsen, Literatur, Anständigkeit, Verantwortungsgefühl, Kunst.

Dr. Oberbreyer, Rastenburg. Wir haben, geehrter Herr Oberlehrer, mit Freuden von Ihrem mannhaften Auftreten bei der Holz-Feier vernommen. Auch wir begrüßen es auf das Freudigste, daß Sie den Mut fanden, gegen eine so beschaffene Art von Dichtkunst vorzugehen, und hoffen, daß Sie noch lange den Oberbefehl über die Ihnen anvertraute Klasse behalten möchten, damit Sie die Knaben mit der Gesinnung behaften, die gebraucht werden muß, um sich um den Staat verdient zu machen.

Christian Morgenstern. In Sprachwissenschaften nichts Neues. Das letzte Axiom ist von Professor Daubenspeck aufgestellt, aber noch nicht bewiesen worden. Vielleicht bemühen Sie sich einmal. Es lautet: „Batif verhält sich zu Batist, wie Statif zu Statist.“

K. W. Dieser ‚Tägliche Vergnügungsanzeiger‘ des Verlags Scherl war mir allerdings unbekannt. Ich habe sofort abonniert. „Das Deutsche Theater kultiviert vorwiegend das klassische Genre in erster Besetzung und mit hervorragender Inszenierung. Der Held Fedja in dem Drama ‚Der lebende Leichnam‘ ist ein versumpfter Mensch, der seine angesehene Stellung aufgibt, um sich in Zigeuner-kneipen herumzutreiben. Er täuscht nun einen Selbstmord vor und vegetiert sozusagen als lebender Leichnam weiter.“ Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen lebenden Leichnam im Passage-Panoptikum, dem Wunder atabistischer Versteinerung. Sorgfältige Inhaltsangaben von Gyges und Majolika unterrichten über Leben und Treiben im Lustspielhaus und im Schillertheater, und im Mulang Rusch „findet sich allabendlich eine illustre Gesellschaft zusammen, um von elf bis zwei Uhr nachts dem Tanze zu huldigen. Ein reizender Anblick auch für den Nichttänzer ist es, in der Flut des blendenden Lichts die graziösen Paare sich drehen zu sehen“. Kurz: man strebt dem Stettiner Bahnhof zu, hat schon in Angermünde begonnen, diesen ‚Fremdenführer durch die Reichshauptstadt‘ zu lesen, und ist bei der Ankunft ein kompletter Kunstkennner. Was man braucht, steht drin: Theater, Kirchen und öffentliche Gebäude.

Georg G., Danzig. Loeser & Wolff und Meinhard & Bernauer werden jetzt an den Straßenecken abwechseln. Der Vertrieb ist zufriedenstellend: die Sachen ziehen, halten sich lange und zünden. Eigene Fabrik im Hause.

Rundschau

Kaiserliche Hoheit

Ein Lustspiel, das Else Otten aus dem Holländischen der humorbegabten Frau Simons-Mees überseht und frei bearbeitet hat. Zusammen mit — natürlich mit Rudolf Lothar, dem unermüdblichen und unvermeidlichen Geburtshelfer bei der Mehrzahl fremdländischer Theaterkinder, die bei uns das Rampenlicht erblicken dürfen. Das Spielchen beginnt so ungewöhnlich hübsch, daß man sich auf eine feinere Charakterkomödie spitzt. Die Hauptfigur, berühmter holländischer Dichter und Journalist — zugleich eine Glanz- und Reiserolle für komische Charakterspieler — ist ein ins Lustspielhafte übersehener Hjalmar Ekbal, ein Eitelkeitsnarr, naiver Egoist, schönrednerischer Poseur, der sich im Rhythmus druckfertiger Worte wiegt und als Paladin der Aufklärung und Moral seine Weltanschauung in selbstgefälliger Würde spazieren führt. Im ersten Akt behalten Komik und Satire sogar die menschliche Unterlage. Dann freilich steuert das Stück in die breiten und seichten Gewässer des Schwankmäßigen. Das brauchte nicht zu sein. Denn der Grundeinfall, daß just dieser Mann, dem die Pose zur zweiten Natur geworden ist, sich in eine besondere Rolle so einlebt, daß der Schein fast zur subjektiven Wirklichkeit, das bewußte zum fast unbewußten Simulieren wird, ist menschlich glaubhaft,

tragfähig und geistreich genug, um je nach Drang und Zwang Komik, Tragikomik und Tragik herzugeben. Die holländische Autorin ging den bequemern, oberflächlicheren, aber erfolgversichern Weg. Sie bringt ihren Helden in Possensituationen, die dadurch zustande kommen, daß er die Rolle eines ihm zum Verwechseln ähnlichen Großfürsten übernimmt. Sie sind zum Teil von gestern und vorgestern, herb und strupellos, aber doch witzig, amüsant, gut gesteigert. Sie und da suchen sie Wirkungen, die noch aus dem Boden eines Charakters sprießen. Ein leiser Verdacht steigt dann auf. Sollte Herr Lothar sich der Holländerin gegenüber zu große Freiheiten erlaubt haben? Sollte er es sein, der in den sonst gepflegten Dialog gewisse effekthungrige Wendungen hineingeschmuggelt hat? Müßige Frage — wenn man selbst genau so wenig Holländisch kann wie gewiß Herr Lothar. Fräulein Otten als Wissende aber darf geheimnisvoll lächeln und damit wahrscheinlich noch öfter als bei der Uraufführung am königsberger Neuen Schauspielhaus über den Erfolg des recht unterhaltsamen Späßes quittieren, den sie vermittelt hat. Franz Deibel

Impressionistische Kritik

Der Kritiker wohnte möbliert, aber er fühlte sich wohl und zufrieden dabei. Abge-

sehen von dem Rippes: er besaß eine treusorgende Schaffnerin, die ihn auslegte, klopfte, bürstete — alles. Wenn Not am Mann war, schickte er sie in die Premieren. Es ist zu viel manchmal, für einen einzelnen Herrn. Und schließlich hatte sie die Stimme des Volkes, mithin Gottes.

Er hieß die Schaffnerin sich ankleiden. Die weiße Waschbluse, die — gewaschen — einen stattlichen Eindruck hinterließ. Marmorlichtspiele: Das goldene Bett der Olga Wohlbrück. Einst ein Roman, jetzt ein Film. Er sprach sie am nächsten Morgen. Nun?

Oh! Das war eine feine Sache. Sie brachte Belege mit. Ein knallrotes Programm mit ornamentalen Bandwürmern und einen Traktat von Westheim, der es einem aber ordentlich erklärte. Zwölf Seiten. Der Kino in der Architektur. „Der Zuschauerraum ist in die Breite orientiert.“ Er ließ es sich von der Wirtin überlesen. Na . . .!

„. . . Wissen Sie, es ist direkt vornehm, eben, es ist so mehr für die gebildeten Stände und so . . . Es waren auch direkt Toiletten da . . . ich meine, die Damens, was die an hatten — au!“ Ueber das goldene Bett war aus der Frau Anautsche nicht viel herauszubekommen. Aber ahnte sie denn die Zusammenhänge? Wußte denn diese einfache Person, daß die Gestalten alle existierten? Nicht wußte sie es! Das spielt eben in der Dotfinanz — man hätte doch selber hingehen sollen!

Aber während Mathilde, Prinzessin Arnulf, ihre Leidenschaften auf die Leinwand legte, war der Kritiker mit der gemüthlichen Zigarre unter den hellen, junggrünen Bäumen geschlendert, die Gaslaternen brannten, der Himmel war ausgestirnt, und er dachte lächelnd der Anautschen, die es über sich ergehen lassen mußte.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hans Myser: Die Erziehung zur Liebe, Ein deutsches Lustspiel in vier Akten.

Hans Ostwald: Eisen, Dreiaktiges Trauersp.

Henri de Rothschild: Krösus, Komödie.

Annahmen

Hans Urronge und Walter Turzinski: Rudolfs erste Liebe, Vieraktige Komödie. Berlin, Luisenth. (Berliner Theaterverlag).

Herbert Fuchs: Katharina von Medici, Renaissance-schpl. Eisenach, Stadtth.

John Galsworthy: Kampf, Dreiaktiges Schpl. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Aufführungen

1. von deutschen Werken

15. 4. Leopold Schmidt: Die Heimkehr des Odysseus (nach Offenbach'schen Motiven), Text von Karl Ettlinger und Erich Mos. Frankfurt a. M.

19. 4. Max Wolff: Der Heilige, Oper. Hamburg, Stadtth.

Wilhelm von Scholz: Gefährliche Liebe, Fünfständiges Schpl. Stuttgart, Hofth.

23. 4. Karl Engelhardt: Liebe, Ein Akt. Tod, Ein Akt. Erfurt, Stadtth.

24. 4. Albert Geiger: Das Winzerfest, Scherzspiel. Der Fremdling, Einaktiges Schpl. Karlsruhe, Hofth.

26. 4. Leo Feld und Karl von Levekov: Die ewige Angst, Komödie. Prag, Neues Deutsches Th.

30. 4. Hanns Heinz Ewers: Das Wundermädchen von Berlin, Schpl. Freiburg, Stadtth.

2. von übersetzten Werken

Roberto Bracco: Die kleine Quelle, Vieraktiges Schpl., deutsch von Otto Eizenschitz. Wien, Deutsches Volksth. (Comoedia).

Simons-Mees: Kaiserliche Hoheit, 5 Aktpl., aus dem Holländischen von Elise Otten und Rudolf Lothar. Königsberg, Neues Schplhs.

Arpad Pastor: Innocent, Komödie in drei Akten und einem Vorspiel. Wien, Residenzbühne.

Silvio Zambaldi: Eine Vergangenheit, Dreiaktiges Schpl., deutsch von M. Wulff, Altona, Schillerth.

3. in fremden Sprachen

Maurice Hennequin: Les honneurs de la guerre, Dreiaktige Komödie. Paris, Vaudeville.

Francis Jammes: La brebis égarée, Drama. Paris, Deuvre.

Jubiläen

Der Zigeunerprimas: 50, Berlin, Montis Operettenth.

Extrazug nach Mizza: 50, Berlin, Th. am Nollendorfspl.

Filmzauber: 175, Berlin, Berliner Th.

Hochherrschastliche Wohnungen: 25, Berlin, Komödienhs.

Professor Bernhadi: 150, Berlin, Kleines Th.

Puppchen: 125, Berlin, Thaliath.

Personalia

Der Direktor der chicaoer Oper Andreas Dippel ist von seinem Posten zurückgetreten.

Das Burgtheater hat Arnold Korff die erbetene Entlassung gewährt. Korff wird zunächst im wiener Apollo-Variététheater auftreten.

Engagements

Basel (Stadtth.): Hanna Demern vom cottbuser Stadtth.

Codesfälle

Louisebeth Mathes-Roedel in Cassel. Geboren 1841. Früher Mitglied des Burgtheaters.

Nachrichten

Die Direktion des Kurtheaters von Ilmenau und der Thüringer Waldspiele in Oberhof, die bisher Direktor Ritter vom berliner Luisentheater geführt hat, ist an Direktor Julius Heidecker in Arnstadt-Sondershausen übergegangen.

Der Intendant des braunschweiger Hoftheaters, Herr von Franckenberg und Ludwigsdorf, hat seine Entlassung erbeten und erhalten.

Der Direktor des Schauspielhauses in Stuttgart Hinderer übernimmt das Neue Operettentheater in Wiesbaden.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 68.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

15. Mai 1913

Nummer 20

Wagner / von Leopold Ziegler

II.

In dieser Notlage entdeckte Wagner den Menschen des Mythos — oder vielleicht richtiger: er hat sich die Notlage geschaffen, um diese seine Entdeckung zu rechtfertigen. Er findet das reine und gemeinsam Menschliche, das alle verstehen, weil es allen eigen ist, wofern sie es nicht gewaltsam ersticht haben. Und er beschwört in das neunzehnte Jahrhundert die vergessenen Götter, Helden und Ritter einer fernen und legendarischen Vergangenheit und hält sie uns als die Musterbilder entgegen, in denen wir unsre eigne Verklärung zu erkennen hätten. Er mutet uns zu, die Liebe und das Leben, wie wir sie hätten leben sollen, in Tristan und Siegfried, in Tannhäuser und Parsifal, in Senta und Brünnhilde wiederzufinden. Kurz, er macht sein Zeitalter zum Zeugen der merkwürdigen Entdeckung des mythischen Menschen.

Hier trifft nun die allgemeine Richtung von Wagners Willen mit den Forderungen seiner Aesthetik des Gesamtkunstwerks zusammen. Wenn er in seiner Regenerationslehre den geschichtlichen Menschen dem Niedergangs- und Verfalls- typus gleichsetzt und sich damit logischerweise selber zwingt, die Gestalten seines Kunstwerks vor oder außer der Historie zu suchen, und wenn er auf diesem Wege den Mythos und seine heroischen Halbgötter wiederfindet, so begegnet sich jetzt diese allgemeine Tendenz mit einem der wesentlichsten Sätze der Aesthetik des Worttondramas, wie er sie aufgestellt hat. Nämlich aus der Kennzeichnung der Musik heraus, die unfähig sei, etwas anderes darzustellen als menschliches Gefühl, ursprünglichen und wahrsten menschlichen Zustand, glaubt Wagner den Schluß ziehen zu müssen, daß sein Drama, dessen vornehmstes Ausdrucksmittel immer die Musik bleibt, nicht die Menschen in ihrer geschichtlich zufälligen Erscheinung darstellen könne, sondern nur den Menschen an sich, das „Reinmenschliche“.

Läuft demnach Wagners Regenerationsged

hier im Begriff

535

eines ungeschichtlichen, sich frei aus sich selbst bestimmenden Menschen aus, der hinfort als Träger des Reinmenschlichen zu gelten habe, so wird jetzt dieses zum Hauptbegriff seiner Aesthetik. Einige Andeutungen, was sich Wagner darunter vorstellt, findet man in „Oper und Drama“. Darnach ist es das Nichthistorische und Gefühlsnotwendige, alles, was das Wesen der menschlichen Gattung als solches ausmacht. Diese spärlichen und nicht gerade aufklärenden Worte zeigen indessen die abstrakte Bedenklichkeit, die diesem Begriff anhaftet. Denn auch hier wie in der Regenerationslehre liegt aller Nachdruck auf einer Verneinung. Das Reinmenschliche ist der übrige Rest, wenn man die geschichtlichen Züge des Menschen auslöscht. Ohne indes die verfängliche Frage zu streifen, was sich denn in diesem Falle vom Menschen überhaupt noch erhielte, daß der Rede wert sei und „das Wesen der Gattung ausmache“, zeigt sich das Bedenkliche dieses Begriffs noch in andrer Hinsicht.

Das Reinmenschliche könnte sein, was der freie und durchdringende Blick des scharfsinnigen Betrachters hinter unsern Bestrebungen und Tugenden, Irrthümern und Lastern fände. Nicht sowohl wo wir alle übereinstimmen (denn ich wüßte nicht, wo dieß in genauem Sinne zuträfe), sondern wo wir alle schlechthin wahr und echt, wesenhaft und beseelt sind. Wo wir im Guten oder Schlimmen uns selbst entsprechen und mit uns selbst übereinstimmen, ohne nur nach gattungsmäßigen Instinkten oder nach abstrakten und allgemeinen Normen zu handeln; wo wir die Konvention, die Sitte, die Pflicht, den zufälligen geschichtlichen Zustand nicht aufheben, sondern vielmehr beleben; wo wir überlieferte Formen nicht zerstören, sondern sie zu Aeußerungen unserer Person stempeln und ihnen dadurch Würde und Wirklichkeit geben. Das Reinmenschliche könnte das entschleierte Menschenherz sein, auf welchem der tiefere Blick des Dichters, des Künstlers zu allen Zeiten ergriffen geruht hat.

Möglicherweise könnte man aber auch darunter verstehen, was ungefähr die Männer unsrer klassischen Zeit darunter verstanden haben mochten: die im immer wieder hergestellten Gleichgewicht sich vollziehende Auswirkung aller menschlichen Anlagen, eine gesunde Menschlichkeit, die im Einflang aller unsrer Triebe, Fähigkeiten, Neigungen und Talente besteht. Ein Erreichen immer vollkommenerer Organisationsstufen, ein stetig tätiges und sich läuterndes Dasein, das „als ein beharrlich Bewegtes um einen reinen Mittelpunkt kreise“, wie Goethe unnachahmlich sagt, eine zur Vollendung hinstrebende, zur Weltordnung sich erweiternde Entelechie.

Wahrscheinlich hat es aber mit diesem Begriff bei Wagner sein besonderes Bewenden, und der Gestalter der *Isolde* denkt

anders darüber als der Dichter der Leonore d'Este. Das Reinmenschliche ist ihm nicht, was der Künstler als der sinnreich Betrachtende überall wahrzunehmen begnadet ist, sondern es ist wirklich nur zu finden, wenn man die Stoffe und Verhältnisse, die die Geschichte darbietet, verschmäht, um hinter das geschichtliche Leben zeitlich zurück oder darüber hinaus zu gehen. Dann wäre der Träger des Reinmenschlichen, den Wagner meint, der Mensch einer vorgeschichtlichen Vergangenheit oder nachgeschichtlichen Zukunft, oder sowohl einer solchen Vergangenheit wie einer wünschenswerten Zukunft. Jedenfalls aber der vollendete Gegensinn des historischen Menschen: der mythische Mensch. Und man hätte folgenden Schluß:

Das musikalische Drama kann nur reinmenschliche Stoffe gestalten.

Das Reinmenschliche ist das Mythische.

Folglich kann der Stoff der Musiktragödie nur der Mythos sein.

Tatsächlich ist dies (ungefähr) der Schluß Wagners. Womit der oben versuchsweise angenommene Sinn des Begriffs Reinmenschlich wegfällt.

Aber in diesen Schluß hat sich ein falscher Obersatz eingeschlichen und wirkt auf die mit strenger Konsequenz ausgedachte Aesthetik des Gesamtkunstwerks zurück. Die fast harmlos aussehende Täuschung in dem Urteil, daß das Reinmenschliche nicht in der Geschichte, sondern vorzüglich im Mythos anzutreffen sei, verursacht einen theoretischen Irrtum, der die bedeutendsten praktischen Folgen nach sich zieht. Um nun zu erhärten, daß das musikalisch Gestaltbare durchaus nicht mit dem Mythischen zusammenfalle, genüge statt einer theoretischen Widerlegung, die von keinem Nutzen sein könnte, das tatsächliche Beispiel eines Kunstwerks, aus dessen Struktur und Wirkung man einen andern Schluß ziehen muß. Es gibt ein Musikdrama, dessen zufällige, mit allen Konventionen des Geschichtlichen behaftete Gestalten wahrlich mit Mythos und Mythologie nichts zu tun haben, und das dennoch zu den vollkommensten Werken musikalischer Dramatik zählt.

In 'Figaros Hochzeit' findet man dieselben Repräsentanten einer historischen Kultur, über die man in der 'Emilia Galotti' erschrickt, über die Rousseau, Lessing und der junge Schiller zu Gericht saßen. Und doch ist daraus ein Kunstwerk höchsten Ranges geworden, trotzdem die Dichtung des Beaumarchais fast alles birgt, was sie in den Augen Wagners zu einem schlechten, ja unmöglichen Stoff für ein Musikdrama stempelt. Die französische Komödie ist politisch und satirisch, nebenab-

sichtlich und von äußerst zusammengefügter Handlung, deren intrigante Verwickelungen sich ausschließlich an den Intellekt des Zuschauers wenden. Sie ist, wo sie geistreich sein will, boshaft, wo wichtig, frivol. Der Reiz vornehmer gesellschaftlicher Kultiviertheit, der über ihr liegt, läßt kaum die Grausamkeit und verderbte Rohheit der sonstigen Zustände vergessen. Die Gegenwirkungen im Stück: Herr und Diener, Adel und Bürgertum, Besitz und Verstand, Feudalzeit und anbrechende Revolution („c'était la révolution déjà en action“ sagte Napoleon von dieser Komödie), sind im Sinne Wagners so konventionell wie möglich. Kurz, „Le mariage de Figaro“ vereinigt ziemlich alles, was sich gegen die wagnersche Theorie eines reinmenschlichen Vorwurfs für das Musikdrama versündigen kann.

Aber was hat Mozarts Musik aus diesem von seinem Textdichter da Ponte überdies noch verstümmelten Intrigenspiel, aus dieser politischen Tendenzkomödie gemacht! Sitzt man nicht, wenn die ersten Takte des schnellen Vorspiels begonnen haben, lächelnd und atemlos lauschend auf seinem Platze, von einem ganz unbekannten Gefühl bewegt? In welche Sphäre einer künstlerischen Wirklichkeit, eines reifen und endgültigen Glückes hat der Musiker den stolzen, wollüstigen, versteckt gewalttätigen, herrischen, etwas dummen Grafen, die zärtlichen und verliebten Frauen und Mädchen gehoben! Es ist wahr: die Handlung des „Figaro“ bewegt sich immer genau auf der Grenze, wo das Tragische beginnen könnte. Ein Wort mehr, ein günstiger Zufall weniger, und schreckliche Konflikte sind unvermeidlich. Setze den Fall, daß es Susanna mißlänge, den Pagen aus dem Nebengemach zu befreien: und der Herr begeht ohne Zaudern einen Mord, seinem eingefleischten Begriff von Ehre gehorsam. Nimm dem findigen Kammerdiener ein Gran seines Mutterwizes, und wir haben eine zerstörte Welt: das Herrenrecht der ersten Nacht, zwei elend gemachte Menschenpaare, Unrecht, Schande, vielleicht Gewalttat und Totschlag. Aber über dieser gefesselten Tragik, die dem Schöpfer des „Don Giovanni“ so nahe liegt, gaukelt doppelt erquickend das Glück geistreich schöner Lösungen. Es ist, als sei gerade diese Eintagswelt mit allen Zufälligkeiten eines geschichtlichen Stills aus der Seele der Musik gequollen. Kein Unterschied zwischen Menschlichem und Historischem ist mehr geblieben. Der Künstler sichtet eins ins andre hinein, und was dem geschichtlich betrachtenden Intellekt unwesentlich, zufällig und äußerlich ist, gilt ihm als notwendig und tief menschlich. Tändelnd verwandeln seine Gestalten ihre vergänglichen Kummernisse in unvergängliche Gesänge. Sie schweben in einer sonnigen Wolke dahin, die sie, wie einst die Heroen der Antike, in den Himmel einer

ewigen Freude und Heiterkeit entrückt: „Voi che sapete, che cosa è amor . . .“

Was Mozart möglich war, ist heute noch, heute wieder möglich. Aber genug. Finden wir uns damit ab, daß Wagner nun einmal den Mythos als den geeigneten Vorwurf für das Musikdrama ansieht. Statt gegen eine Theorie zu rechten, die für den Künstler ebenso unverbindlich ist wie ihr logischer Gegensatz, sei lieber gefragt, wie der mythische und reinmenschliche Mensch im Drama Wagners zur Erscheinung gelangt.

Offenbar als Mensch der Urgefühle, der primitiven und mächtigen Leidenschaften unsrer Art, der Affekte des Geschlechts, die beim Manne Herrschaft und Liebe, beim Weibe Liebe, Eifersucht und Haß sind. Die Gestalten des Mythos gebärden sich überwiegend pathetisch, oder wie Wagner sagt: tieferregt. Dichter des Tieferregten ist Wagner geworden, und man gesteht ihm gerne zu, daß ihn darin niemand übertagt. Was Leidenschaften in ihrer nackten Ursprünglichkeit sind, und wie sie mit ungebrochener Naturwahrheit dargestellt werden, haben wir durch Wagner zu unserm Schrecken erfahren. Diese tragischen Exponenten, wie man Venus, Ortrud, Tristan, Brünhilde und Kundry mit einem sehr zweckmäßigen Begriffe nennen könnte, den ich Ulrich von Wilamowitz (Griechische Tragödien I, 90) verdanke, scheinen Leben und Existenz nur zu haben, um beide in einem einzigen Atemzuge ungeheurer Raserei auszuhauchen. Wenn sie lieben, so ist ihre Liebe ein gewaltiger Rausch des Entzückens, der ihnen allzuleicht Leib und Leben vernichtet. Ungeteilt gehören sie einer einzigen Leidenschaft, einem einzigen Gefühle an und sind für alles übrige stochblind. In diesem Betracht scheinen sie keine menschlichen Gestalten mehr zu sein, sondern wandelnde Leidenschaften, tragische Mächte oder Personifikationen, Exponenten eines Gefühls, einer Lebensäußerung, die so gesteigert wird, daß sie ihren Träger in den Tod treibt. Denn Leben ist Gleichgewicht, Statik des Organischen; Mangel daran ist Zerstörung und Tod. Wagners mythische Gestalten wollen den Tod, können nur ihn wollen (worauf wir zurückkommen werden). Deshalb hat dieser Mythos auch nur zwei Zielbegriffe: Liebe und Tod, Sehnen und Sterben, Sterben und Sehnen, in denen die Pathetik ihre negative Bedeutung zeigt. Was sollte auch ein Dasein in dauernder Entzückung.

Aber diese Gestalten, für die es in der Poesie höchstens in Kleists Penthesilea eine Verwandte gibt, sind trotz ihrem dämonischen Charakter ohne dichterische Wirklichkeit. Die Leidenschaften sind da und überzeugen auch so, denn man wird von ihnen gepackt und nimmt an ihren

teil. Nur sind theatralisch wirksame Leidenschaften noch keine poetisch wirklichen Gestalten. Ein Mensch, er sei Wirklichkeit oder Dichtung, ist jedenfalls mehr als Leidenschaft, mehr selbst als eine Summe von Leidenschaften. Er ist Person — ein beständiges, unverminderliches Sein, dem Leidenschaften und Affekte angehören, ohne es in seiner Realität zu erschöpfen. Das ist freilich ebenso schwer zu umschreiben als leicht zu übersehen. Die meisten fassen sich und die andern als eine Summe von Handlungen, Worten, Gedanken, Gebärden auf, achten nur auf das, was einer tut oder hat oder äußert, und übersehen, daß der Mensch so viel mehr ist als das: nämlich daß er *ist*. Das völlig Unbestimmbare des Existentialurteils drückt hier unsere Meinung sehr gut aus. Die Affekte haften am Menschen gleichnißweise, wie die Eigenschaften am Ding. Er besitzt ein Sein, das man erleben, aber weder erkennen noch beschreiben kann. Ein Jenseits seiner eigenen Oberfläche, aber ein Diesseits seiner selbst. Eine Essenz oder eine Person, die nicht geschildert und analysiert zu werden vermag, die darum auch dem empirischen Psychologen unter den Händen zerrinnt. Daran wird im Leben so selten gedacht wie in der Philosophie, die gewöhnlich nur etliche Lebensäußerungen des Menschen anerkennt, ohne sich um seinen Wert als Person zu kümmern.

Dieser geheimnisvolle Uberschuß, der aus tragischen Exponenten erst Gestalten, aus vergegenständlichten Leidenschaften und Gefühlen erst Personen macht, fehlt nun Wagners Figuren vollständig. Ein Mensch Shakespeares etwa ist rund, lebendig, daseiend und unendlich mehr als die Worte, die er zu sagen hat. Er besitzt, um goethisch zu reden, eine Entelechie, ein gleichsam metaphysisches Sein und einen metaphysischen Wert als Person. Das Wort Shakespeares nötigt immer zu einer Ergänzung nach einer Richtung hin, die das Wort selbst nicht mehr bezeichnen kann. Welches Dasein haben Falstaff, Verch Hotspur, Imogen. Hier wird das dichterische Wort zu einem Zeichen, das unsere Vorstellung zwingt, die redende Person als real, als existent zu sehen. Man sollte vermuten, daß Wagner hierin mehr vermöchte als Shakespeare, weil er die Musik hat, die ungleich tiefer wirkt als das Wort. Aber man irrt, wenn man dies voraussetzt. Wagner hat keinen Menschen in seinen Dramen, der von der Lebendigkeit Falstaffs oder Hamlets wäre. Mit Hamlet haben viele gelebt wie mit ihrem treuesten, vielleicht sogar einzigen Freunde, er war ihnen der Vertraute, zu dem sie in ihrer Jünglingszeit flüchteten, und sie vergaßen, daß dieser Hamlet die Imagination eines Poeten war. Kann man sich ähnliches mit Lohengrin oder Parsifal vorstellen? Schwerlich wird je eines von Wagners mythischen Geschöpfen mit uns

leben. Er gibt die spannenden Gefühle, die Erregungen und Ekstasen, aber keine poetischen Wirklichkeiten, keine Menschen, die tragisch leiden oder humoristisch denken. Vielleicht mit Ausnahme des Hans Sachs der ‚Meistersinger‘, wobei der Umstand zum Nachdenken zwingt, daß Sachs die einzige in gewissem Sinne ‚geschichtliche‘, also nicht mythische Erscheinung bei Wagner ist.

Endlich sind diese Exponenten Wagners weder individuell noch typisch. Zu jenem fehlt ihnen die Besonderheit, der Reichtum an unscheinbaren Zügen und geringfügigen Äußerungen, aus denen sich die aesthetische Vorstellung einen menschlichen Zusammenhang, eine vitale Einheit aufbaut. Aber wenn es zweifellos gar nicht in der Absicht Wagners liegt, Gestalten von großer individualisierender Verdichtung zu erschaffen, so kann man ihm andererseits nicht zugestehen, daß er in der Hervorbringung von Typen glücklich gewesen wäre — den Begriff des Typus hier nicht als geschwächte und ‚normale‘, sondern als erhobene, überhöhte, gesteigerte Individualität aufgefaßt. Wagners Wotan beispielsweise ist gewiß keine typische Gestalt im Sinne des homerischen Achilleus, des Prometheus, des Don Quijote, des Hamlet, des Faust. Er ist eine metaphysische Weltpotenz („der Wille“), die vergeblich nach dichterischer Verkörperung schmachtet, ein Symbol, aber kein Typus. Man findet bei Wagner keine Figur, in der die Summe vieler menschlichen Lebensläufe, Erkenntnisse, Erwerbungen, Willensziele und Resignationen gezogen wäre, in denen der einzelne Mensch zeitlich sich wiedererkennt, obzwar die erdichtete Person selbst kein Individuum, kein Einzelwesen mehr ist.

Das hängt wahrscheinlich mit der Struktur des Musikdramas zusammen, die es nicht gestattet, die Fülle geduldig eingesammelter Weisheit und Geistigkeit, wie sie von Generationen erarbeitet wird, zum Ausdruck und zur Mitteilung zu bringen. Denn aus gefühlsregten Zuständen allein läßt sich keine typische Erscheinung hervorbilden — ein Dasein, das die Potenzierung der Art in allen ihren Anlagen und Fähigkeiten, nicht nur der Leidenschaften bedeuten will. Die seltenen Werke der Dichtkunst, die zur Erschaffung typischer Gebilde fortgeschritten sind, leben nicht fort durch einseitige Verstärkung ursprünglicher Triebe und Instinkte, sondern durch die Höhe und Allumfassendheit menschlicher Weisheit, durch die Vielfältigkeit und Pracht der darin vertretenen Lebensenergien, durch die imaginative Sinnfälligkeit der neuen Weltordnung, die der Dichter in seinem Drama oder in seinem Epos organisiert hat.

Das ungefähr ist eines, was über die

Der neuen Welt-
in seinem Epos
thologischen Ex-

ponenten Wagners zu sagen wäre. Nun ist aber ein Drama mehr als eine Versammlung von Gestalten, Typen, Personen oder von Trägern vereinzelter Gefühle. Das Drama ist ein geschlossenes System ineinandergreifender Teile, von Wirkungen und Gegenwirkungen, die von seinen Gestalten ausgehen, zu ihnen zurückkehren und von ihnen erlitten werden. Wie steht es mit diesem System bei Wagner, mit der Gesamtheit, die nicht mehr aus der mythischen Gestalt, sondern aus dem Mythos selbst besteht?

(Fortsetzung folgt)

Klagen eines Knaben / von Carl Ehrenstein

Leer

Die Tinte ist zur Neige gegangen, ein schmutziger Satz ist am Boden des Tintenfassers übrig geblieben. Ich fühle: auch die Tinte in meinem Körper ist zur Neige gegangen, ein schmutziger Satz ist nur übrig geblieben. Und der Rest erstarrt. Und meine Finger erstarren. Und meine Augen erstarren. Und keine Hilfe kommt, niemand gießt Tinte in mein Faß, und die Leere im Faß schlägt ihm den Boden aus. Denn den Außendruck kann ich nicht mehr ertragen. Ich falle in mir zusammen, erdrückt von der Leere meines Lebens.

Der Bettler

Es läutet. Wer will zu mir? Ich erwarte niemand. Ein Bettler wird es sein, der von mir Armen Dinge verlangen will, die ich nicht geben kann. Vielleicht jemand, der fragt, wo oder ob hier Herr Meijar wohnt. Sonst wüßte ich niemand, der es sein könnte oder etwas von mir möchte. Kein Briefträger bringt mir Botschaft, denn niemand ist, der mir sie senden könnte. Niemand kann zu mir kommen, niemand von mir etwas wünschen, das ich erfüllen könnte, und so werde ich nicht öffnen. Schreie. Ach so: Rauch dringt in mein offenes Fenster. Das Haus wird wohl brennen. Mag es brennen und ich mit ihm. Leute versuchen, die Tür aufzubrechen. Merkwürdig: wie ich lebe, das ist den Leuten gleichgültig, wie ich aber sterbe, nicht. Um mein Leben kümmerte sich niemand, niemand trat bei mir ein, obwohl ich gern geöffnet hätte, und da nun der Tod zu mir kommen will, verhindern sie ihn am Eintritt. Warum? Der Tod ist doch der einzige Besuch, den ich erwarten kann. Da sind schon Leute. Sie haben mich „gerettet“. Wozu? Damit ich noch einige Zeit warten soll, bis der Tod mich abholt und zu sich in sein Haus nimmt, ohne daß die Leute einen Grund sehen werden, gegen den Tod einzuschreiten, ihn zu verhindern, zu mir zu kommen. Ich werde dann nicht verbrannt sein, sondern nur verhungert.

Aus einer Skizzenammlung, die bei Kurt Wolff in Leipzig erscheint.

Der Bund der Schwachen

Zum dreihundertsten Mal: Man soll kein schlechtes Stück geben, nur weil man von demselben Autor schon einmal ein schlechtes Stück gegeben hat. Den ‚Gott der Rache‘, unseligen Angedenkens. Selbst unorthodoxe Gemüter mußte ein Drama anekeln, das Himmel und Hölle, Unzucht und Gottesdienst, Bethaus und Freudenhaus, Kult und Kuppelei brutal und unernst zusammenschweißte. Aber ließ der Versuch des Theaters sich nicht verstehen? Ein Bordell auf der Bühne war neu, Schildkraut, Hartau und Pagah, die Wangel, Durieux und Eibenschütz hatten effektvolle Rollen, und wäre Schalom Ufch Kraft so groß gewesen wie seine Skrupellosigkeit, so hätten hundert Aufführungen wirklich nicht gereicht. Es wurden immerhin fünfzehn, also viermal soviel, wie ‚Der Bund der Schwachen‘ haben wird und verdient. Ueber dieses Schauspiel ist fast garnichts zu sagen. Ein Mannsbild liebt seine Geschiedene, die hat einen andern erwählt, der betrügt mit ihr die Seine, worauf Nummer Eins und Nummer Vier sich zusammentun und auch dann fest bleiben, als Zwei und Drei einander satt haben und schrecklich gern die alte Konstellation wiederherstellen würden. Zu spät kommt oft die Reue, oder: Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen, oder: Was du nicht willst, daß . . . Eine Moralität. Hier die Behauptung des Sprichworts — hier das abschreckende Exempel. Eine Dorfgeschichte, ohne daß das Dorf lebendig wird. Zweidimensionale Figuren, mit Syrup beiprunkt. Jeder Satz, jedes Bild, jeder Einfall wiederholt sich dreimal. In allen Akten wird ‚Kindermund‘ gepipst, weil das die Leute anzuheimeln pflegt. Ich weiß nicht, was loben (es sei denn Sullivans ‚Mikado‘, den ich am Abend der Premiere sah). Reinhardt würde es beleidigt ablehnen, Herrn Birinski zu spielen. Aber wo ist der Unterschied zwischen Ufch und Birinski? Man lasse beide jenseits der Weichsel und uns in die Ferien. Denn wenn man keine literarischen Werke mehr hat, so ist es noch keine Schande, zur Abwechslung einmal an die groben Bedürfnisse der Schauspieler zu denken. Wenn aber der Vorrat so weit aufgebraucht ist, daß sich auch keine dankbaren Rollen mehr finden, dann ist es doch wohl höchste Zeit, die Kammerspiele bis zum Herbst zu schließen.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Betriebsgesellschaft Kurfürstenoper

Als am vierten Februar Victor Palfi die Direktion der Kurfürsten-Oper niederlegte, bildete sich auf Anregung des Oberregierungsrat von Glasenapp zur Weiterführung der Opernvorstellungen eine Betriebsgesellschaft, die nur aus Mitgliedern des Theaters bestand. Von diesen schied man das technische Personal aus, weil man ihm nicht die Last eines zweifelhaften Gewinnes auferlegen wollte. Die übrigen Mitglieder dagegen bildeten eine Gesellschaft des bürgerlichen Rechts und erwählten als einen Vorstand fünf Vertreter, von denen wieder die beiden Herren Hofkapellmeister Cortolezis und Doktor von Zawilowski die eigentliche Leitung bekamen. Die Konzeption wurde Herrn Cortolezis als Treuhänder der Gesellschaft übertragen. Die Juristen hatten ihre Zweifel an dieser Gründung. Man sprach davon, daß die einzelnen Mitglieder noch persönlich haftbar werden könnten, ein Fall, auf den kaum zu rechnen war, weil ja der allein wesentliche Posten der Gagen durch das Risiko der Mitglieder gedeckt und nicht zu erwarten war, daß die Einnahmen nicht einmal die Nebenkosten decken würden. Da Cortolezis mit der künstlerischen Leitung in Anspruch genommen war, so lag fast die ganze Verwaltung Herrn von Zawilowski ob. Dieser ausgezeichnete Künstler hat sich als ein Direktions-talent voll Kraft, Eifer, Verständnis, Zuverlässigkeit und Energie erwiesen. Alle, die ihn bei der Arbeit sahen, mußten von seinen Fähigkeiten überrascht und entzückt sein. Ich lenkte die Aufmerksamkeit der hochwohlwollenden Magistrate und königlichen Verwaltungen auf diesen Mann, der einer unserer besten Intendanten werden würde. Leicht hat man es ihm nicht gemacht. Als die Vertreterversammlung der Mitglieder im Polizeipräsidium tagte, wurde allgemein beschlossen, die Betriebsgesellschaft bis zum ersten Mai zu führen. Man behielt sich später nur stillschweigend vor, daß der Betrieb aufhören sollte, wenn die Mindestgage von einhundertzwanzig Mark nicht erreicht würde. Dieser Fall ist nicht eingetreten, wohl aber sind die Mitglieder am fünfzehnten April auseinandergegangen. Die Veranlassung dazu war das Orchester. Die künstlerischen Leistungen des Orchesters, das noch aus der Zeit von Moris stammte, waren gewiß gut. Um so weniger ist das geschäftliche Vorgehen der Orchestermitglieder zu billigen. Obwohl sie weit mehr Gage erhalten haben, als sie erwarten konnten, beschlossen sie doch, am fünfzehnten April aufzuhören und alle Abmachungen mit den Kollegen, dem Eigentümer und

der Polizei zu ignorieren. Der Grund lag wohl darin, daß ein Teil des Orchesters bereits Angebote für andre Stellungen hatte. Der Vertreter des Orchesters erklärte, daß vielleicht einzelne Gruppen des Orchesters, selbst auf die Gefahr eines Kontraktbruches hin, den Dienst niederlegen würden, weil die bisherigen Einnahmen schlechte Aussichten für den April eröffneten. So war man denn, obwohl Herr von Glasenapp mit Recht auf die Folgen eines Kontraktbruches aufmerksam machte, gezwungen, die Vorstellungen schon am fünfzehnten April zu beenden, während gerade der zweite Teil des Monats erhebliche Einnahmen versprach.

Dieses Verhalten des Orchesters hat mich darüber belehrt, daß die rein genossenschaftliche Führung eines Theaters, die ich für möglich erachtet habe, nicht durchzuführen ist. Es wird immer einige Mitglieder geben, mit welchen man künstlerisch oder geschäftlich oder persönlich nicht auskommen kann, welche die Faust eines despotischen Direktors brauchen. Dagegen wird es vielleicht in manchem Theater noch Mitglieder geben, die ähnliche Fähigkeiten wie Doktor von Jawilowski haben, und es wäre vielleicht gut, dem Direktor einen solchen Vertreter der Mitglieder bei der Führung des Theaters zur Seite zu setzen. Das ist eine Anregung, die ich noch nicht im einzelnen erörtern, sondern nur zur Erwägung stellen will. Diese Maßregel wäre vernünftiger, als der ganze Sperrfonds und die andern Uebnahmeverpflichtungen.

Wenn ich nunmehr die Ergebnisse der Betriebsgesellschaft mitteile, so kann ich den Schluß vorweg nehmen, daß die Unrentabilität einer privaten, durch keine öffentlichen oder genossenschaftlichen Mittel unterstützten Privatoper erwiesen ist. Der Etat ist nun einmal zu hoch und die Einnahmemöglichkeit zu gering. Leider herrscht auch für moderne Opern nicht genügend Interesse. Ich glaube, daß man der Öffentlichkeit niemals so genaue Angaben gemacht hat, wie ich es hiermit tue. Alle, die über die Verhältnisse bisher nicht im Klaren waren, sollten aus diesen Zahlen lernen, und sehr viele müßten ihre Ansichten revidieren. Man darf nach den Kritiken und nach der Ansicht des Publikums wohl annehmen, daß die Vorstellungen der Betriebsgesellschaft künstlerisch ganz gut waren. Um so deutlicher werden die folgenden Zahlen sprechen.

Die Einnahmen betrugen:

im Februar

am 5.
6.
7.

Marz 1126,50
1000,—
327,15

8.	(Sonnabend)	Marz	1313,70
9.	(Sonntag)	"	2500,—
10.		"	416,10
11.		"	1019,90
12.		"	563,85
13.		"	1096,25
14.		"	486,30
15.	(Sonnabend)	"	2240,—
16.	(Sonntag)	"	3000,—
17.		"	614,60
18.		"	1397,60
19.		"	614,65
20.		"	881,80
21.		"	1800,—
22.	(Sonnabend)	"	1213,20
23.	(Sonntag)	"	2850,—
24.		"	707,85
25.		"	1237,20
26.		"	1779,15
27.		"	429,40
28.		"	1800,—

im März

am	1.	(Sonnabend)	"	1563,—
	2.	(Sonntag)	"	2615,45
	3.		"	374,—
	4.		"	1172,80
	5.		"	1606,20
	6.		"	1070,—
	7.		"	1300,—
	8.	(Sonnabend)	"	2646,25
	9.	(Sonntag)	"	3100,—
	10.		"	1200,—
	11.		"	2062,70
	12.		"	1200,—
	13.		"	692,50
	14.		"	1200,—
	15.	(Sonnabend)	"	2640,—
	16.	(Sonntag)	"	2774,20
	17.		"	763,05
	18.		"	1140,30
	19.		"	378,50
	20.		"	1500,—
	21.	Karfreitag, geschlossen.		
	22.	(Sonnabend)	"	821,50
	23.	1. Osterfeiertag	"	4621,30
	24.	2. Osterfeiertag	"	2686,80
	25.		"	1800,—
	26.		"	923,10
	27.		"	446,35
	28.		"	1365,05
	29.	(Sonnabend)	"	1800,—
	30.	(Sonntag)	"	1006,75
	31.		"	1284,80

im April

am 1.	Marſ	426,—
2.	"	482,05
3.	"	618,70
4.	"	409,95
5. (Sonnabend) Gaſtſpiel d'Andrade	"	2828,75
6. (Sonntag)	"	1936,30
7.	"	340,05
8. Gaſtſpiel d'Andrade	"	1267,55
9.	"	500,85
10.	"	865,70
11.	"	478,95
12. (Sonnabend) Gaſtſpiel Labia	"	3626,20
13. (Sonntag)	"	2663,40
14.	"	1400,—
15. Gaſtſpiel Labia	"	4388,60

Man ſieht: dieſe Einnahmen ſind nicht ſchlecht. Wenn nur eben nicht die Unkoſten eines Opern-Unternehmens zu groß wären! Die Betriebsgeſellſchaft wurde dadurch nicht ſo ſehr betroffen, denn ſie erhielt von allen Seiten Unterſtützungen. Der Intendant Graf von Hüſſen überließ ihr Fundus-Material und erwies ſich auch ſonſt hilfreich. Die Gäſte verlangten von der Geſellſchaft weniger als von andern Unternehmern. An Miete wurden nur etwa 14 000 Marſ gezahlt, ſtatt der normalen Pacht von 35 000 Marſ. Die täglichen Gagen, Miete und Spielhonorare betrugen im Durchſchnitt etwa 450 Marſ. Es entfallen für die ganze Zeit auf:

Allgemeine Unkoſten	Marſ	4854,74
Heizung, Waſſer, Licht	"	7767,05
Reklame	"	5014,50
Muſikalien	"	508,95
Verſicherung	"	754,73
Tantiemen	"	5903,31
Koſtüme	"	1648,70

Was ſchließlich den wichtigſten Poſten, die Gagen, anlangt, ſo ſtellen ſich die Zahlen folgendermaßen:

	Verträge	Betriebsgeſellſchaft
Vorſtände und Soliſten	Marſ 32 000	18 500
Orcheſter	" 29 000	21 700
Chor	" 11 400	11 400
Techniſches Perſonal	" 17 000	17 000
Gäſte		5 400

Hieraus ergibt ſich, daß in der Zahlung der Gagen die Leiſtungen der Geſellſchaft vortrefflich waren; alle wirklich bedürftigen Mitglieder haben volle oder faſt volle Gagen erhalten. Das Orcheſter, das den Etat verhältnißmäßig am ſchwerſten be-
laſtet, iſt zum größten Teil befriedigt worden. Nur die Solo-
Mitglieder haben eine ſtarke Einbuße erlitten. Aber gerade
ſie haben unter Jawilowſki's Führung gut ausgehalten.

Erich Schmidt / von Moriz Goldstein

Wenn ich an meinen Tod denke, darf ich, kann ich nicht denken, welche Organisation zerstört wird.“ Diese schmerzlichen Worte auf den, der sie niederschrieb, auf Goethe anzuwenden, haben wir keinen Grund; denn in Werken, Briefen, Tagebüchern und tausend Zeugnissen besitzen wir jene einzige Organisation für alle Zeiten aufbewahrt. Aber auf den treuen Verwalter Goetheschen Geistes, auf Erich Schmidt, dürfen wir sie beziehen; denn ihn bewahren seine Werke nicht. Dieser Mann war größer als sein Werk; er war auch größer als sein Amt. Er war, was die Erde hervorzubringen sich immer bemüht und so selten erreicht: ein ganz wohlgeratener Mensch; einer, der sich behaglich fühlte in seiner Haut; einer, dem gegeben war, aus dem Vollen zu leben und seine Natur in einem bis wenige Jahre vor dem Ende unerhört glücklichen Dasein zu entfalten. Das bedeutende Haupt, von Jahr zu Jahr ausgeprägter ein Goethetopf, wurde getragen von einem hochragenden Körper, der, durchaus wohlproportioniert, im Freien oder auf dem Ratheder kleiner erschien, als er war, und in seiner ganzen Mächtigkeit erst wirkte, wenn man etwa in seinem, von Büchergestellen beengten Arbeitszimmer dicht vor ihm stand. Dieser Leib, von gesunder Kraft strotzend, schien an Arbeit und Genuß sich alles zumuten zu dürfen, und durch beinahe sechzig Jahre hat er einem in Schaffen und Aufnehmen überreichen Lebenslauf mühelos standgehalten. Kraft und Gesundheit war auch das Merkmal des Seelischen, das den Körper belebte, und man konnte dieser Persönlichkeit nicht nahen, ohne von dem Hauch eines stürmischen Temperaments und einer olympischen Heiterkeit erfrischt zu werden. Ihm war die beste aller Glücksgaben beschieden: die Fähigkeit, Menschen anzuziehen und festzuhalten. Wen er halten wollte, den hielt er gewiß, und Unzählige haben ihm Sympathie und Verehrung dargebracht, um die er sich nicht bemüht hatte.

Mit allen diesen Eigenschaften war Erich Schmidt am größten, wo der Mensch und nur der Mensch wirken mußte. Gewiß, wir haben seine Bücher und literarhistorischen Facharbeiten — Beispiele absolut zuverlässiger, erschöpfender Forschung, gedrängt und zusammengefaßt, mit vollkommener Bewältigung des sonst so staubigen philologischen Kleinrats, geschrieben in einem nicht leichten, sozusagen vollgestopften, beziehungsreichen, bis ins Letzte wohl erwogenen Stil, der, nicht von allen gelobt, dennoch auf eine ganze Generation zu ihrem Besten gewirkt hat: das grade Widerspiel eines

saloppen, aufgelösten Modestils. Wir haben ferner, in der Erinnerung und in mehr oder weniger sorgfältigen Nachschriften, seine Kollegen, die, obgleich viel besucht, nicht ganz leicht zu würdigen waren und ihren Reichtum an Stoff, an geschliffenen und gehämmerten Urteilen, ihre Sachlichkeit und Phrasenlosigkeit wohl erst dem offenbarten, der nach diesen Festsen ernsthaft zu arbeiten begann. Wir haben das alles und schätzen es; aber nicht hier liegt Erich Schmidts Unvergleichlichkeit.

Der Mensch war das Große, und dieses Große offenbarte sich, wenn ihm die Aufgabe zufiel, zu repräsentieren. Wie er das tun konnte, ohne jede Pose, ohne sichtliche Mühe, ganz aus der Unlage seiner Persönlichkeit heraus, indem er nur einfach hintrat und das Wort ergriff; wie er, zum Beispiel, 1905 zur Jahrhundertfeier Schillers im berliner Opernhause vor einer höchst glänzenden Versammlung die Weiherede hielt, mit einer Stimme, die mühelos den gewaltigen Raum füllte; wie er da in langhinrollender zeremoniöser Anrede ausholte, wie er Ruhm und Größe des Nationaldichters empfinden ließ, um mit Goethes Skizze zu Schillers Totenfeier zu schließen; wie er das von Goethe nur als Stichwort geplanter Ausführung hingeworfene „Gloria in excelsis“ fast zu einem Choral aufdröhnen ließ: das wird jedem, der es miterlebte, unvergeßlich bleiben. Es wäre ohne Erich Schmidt keine Feier gewesen, wie das Jubiläum der Universität ohne ihn nicht recht gegangen worden wäre.

Und so war er, ohne daß er dazu tat, in jedem Kreise der Mittelpunkt, auf den sich alles bezog. Man ging nach Weimar, Jahr für Jahr, um Goethe zu gedenken; aber man fragte nach Erich Schmidt. Man sprach vielleicht kein Wort mit ihm; aber man fühlte ihn, und wenn er gegangen war, flaute die Stimmung ab.

Einmal in jeder Woche durfte ein kleiner Kreis jehiger und früherer Schüler ihm menschlich nahe kommen, indem er sich auf einige Stunden unter sie an den Biertisch setzte. Der Vielbeschäftigte erschien fast regelmäßig, und ihn mußte schon ein triftiger Grund abhalten, wenn er fehlen sollte. Wir andern kamen nicht immer; es ist eben Berlin mit seinen tausend Zerstreuungen, und man konnte ja in der nächsten Woche nachholen, was man in dieser versäumte. Heute bereut man es. Man hätte öfter kommen, man hätte kein einziges Mal auslassen sollen, sondern sich zu ihm setzen, so oft es nur anging, und ihm zuhören.

Denn darum handelte es sich: Die anderen

gaben höchstens

das Stichwort; er allein sprach. Fern von aller Schulmeisterei und Fachsimpelei floß ihm die Rede, ein leichtes Plaudern, gespeist aus unerschöpflichen Quellen des Wissens von Menschen und Dingen, über Höhen und Tiefen fortwährend wechselnd, mit unzähligen Anekdoten geschmückt, voll burschikoser Heiterkeit, der sein eigenes ungestümes Lachen am freiesten antwortete. In diesen bald harmlosen, bald böshaften kleinen Geschichten offenbarte sich seine wundervolle Fähigkeit, das Menschliche im Menschen zu sehen; jene an Bismarck erinnernde vollkommene Freiheit in der Beurteilung der Leute, die sich durch Namen, Rang und Stellung den Blick nicht trüben läßt. Er erzählte von einem Fürsten, dem er begegnet war, mit derselben etwas spöttischen Ueberlegenheit, mit der er von einem schüchternen Studentlein sprach. Und er behandelte beide auch nicht sehr verschieden. Der Kaiser fragt ihn während des Rektoratsjahres, wie es ihm gehe, und Erich Schmidt erwidert: „Majestät, das Regieren bekommt einem immer gut.“

Diese weltmännische Sicherheit im Verkehr mit Menschen machte auch sein Urteil so suggestiv. Er hatte gewiß mit literarischem Lob und Tadel nicht immer recht. Aber wenn er im intimen Kreise zwanglos über Dritte zu Gericht saß, so wurden Wert und Unwert von Menschen und Werken sozusagen offiziell und ein für alle Male festgestellt. Es gehörte zum höchsten Glück, das einem werden konnte, ihm genug getan zu haben. Er verstand zu loben, ruhig und sachlich, mit kluger Begründung, und daß es nun keine Möglichkeit mehr gibt, seinen Beifall zu gewinnen, das ist für die, die ihm nahestanden, vielleicht das Schwerste an diesem Verlust.

So haben wir ihn denn begraben müssen, in der Stille, wie es sein Wunsch war. Denn dieser glänzende Mann, dieser vom Glück und von der Gunst der Menschen Verwöhnte war schlicht. Fernstehende meinten wohl manchmal, daß er eitel sei und posiere. Vergleichen lag ihm in Wahrheit ganz fern. Wie er den Geheimrathstitel im Verkehr zornig ablehnte, so konnte er überhaupt nicht vertragen, daß mit ihm etwas hergemacht wurde, und er, der andre so wundervoll zu feiern wußte, hatte für alles Feierliche, das ihm galt, nur ein ironisches Lächeln. Man mußte einfach mit ihm sein, wahr, geradezu, sachlich. Und vor allem: man mußte etwas leisten; dann gewann man ihn.

Welche Organisation zerstört worden ist — wir können, wir dürfen es nicht denken. Und wir haben doch durch ein paar Jahre mitansehen müssen, wie sie zerfiel. Er selbst hat

es mitangesehen, und ein Loß, für das er bei andern fast so etwas wie Verachtung empfunden, er mußte es zu seinem bittersten Weh nur selber erdulden.

Allein die Tragik seines Endes soll uns nicht die Freude trüben darüber, daß dieser Mensch gelebt hat, und daß er so glücklich gelebt hat.

Der Regiekongreß / von Herbert Ihering

Eine Vereinigung von Künstlern, sollte man meinen, ist etwas andres, als der Stammtisch „Anorrige Eiche“. Man hat sich geirrt. Ob jüdisch oder germanisch, auch Regisseure tragen ein männliches Herz im Busen. Sie biedern sich an, fließen über, trumpsfen auf. Umflort blickt das Auge zum Himmel, das Organ zittert, und andächtig und gefühlpoll breiten sich Herzensangelegenheiten hin. Herr Peter Dumas sang ein wehes Lied auf die tragische Einsamkeit des Regisseurs, der allen Kummer in sich verschließen müsse (sein Thema hieß: „Chor und Regie“), und Herr Kilian sprach mit der Stimme des alten Moor herzergreifend und fabe über „Regieprobleme bei Kleist“. Wenn aber ein Vers als sachliches Beispiel referiert werden mußte, so heulte, jammerte und schluchzte er derart, daß man Herrn Professor Eugert Wolff nur recht geben konnte, der vorher schon als schlichter Mann der Wissenschaft gerufen hatte: „Gott grüß' die Kunst!“ (mehrstimmiges Bravo). Chaotisches Gefühl hatte sich bei Herrn Hagemann zu tapferer Bewunderung seiner selbst gebändigt. Ich verkenne die Ueberwindung nicht, die dazu gehört, an einer unmimischen, mathematischen Konstruktionsregie solch Gefallen zu finden, daß man Exempel nicht nur vorträgt, sondern auch aufzeichnet. Leopold Jessner betonte wenigstens das schauspielerische Empfinden, den mimischen Instinkt des Regisseurs. Aber wenn er, dessen ganze Rede im Grunde gegen Hagemann ging, vor Hagemann hochachtungsvolle Bußel machte, so beging er dieselbe Inkonsequenz, die ihn, als er über die Verantwortlichkeit und die Rechte des Regisseurs redete, zu der Aufforderung herauschte, den Namen des Regisseurs zu verschweigen. Diese pflichttergebene Bescheidenheit! Wie gut hatte sie der Photograph der „Woche“ verstanden, der gerade nach dieser Ansprache die künstlerischen Bühnenvorstände zu einem Gruppenbild kommandierte!

Doch gleichgültig, ob sentimental oder geistig, ob richtig oder falsch — wozu diese Reden überhaupt? Man wollte

praktische Fragen lösen und verhedderte sich in ästhetischen. Nur mit Mühe greife ich einige Themen heraus, die standhalten. Es wurde eine einheitliche Bühnenaussprache gefordert — gut. Es wurde über Schauspielschulen gesprochen — das ist notwendig. Professor Dinger aus Jena wies darauf hin, daß der Staat für die Erziehung zur bildenden Kunst viel, für die Erziehung zur dramatischen nichts ausgeben. Aber hat die bildende Kunst durch staatliche Förderung gewonnen? Würde nicht auch die Schauspielerei schematisiert werden, wenn sich der Staat darüber hermacht? Und was sollen Hochschulen für Regisseure? Regie als Spezialfach? Dr. reg.? Schredlicher Gedanke. Das Neueste ist die Akademisierung des Regisseurs. Sehnsucht nach Bürgerlichkeit, nach Stempelung, nach Titel hat das Theater ergriffen. Die Mittelmäßigkeit wird gezüchtet, das wildgewachsene Talent vertrieben. Sollen die Regisseure doch vorbeihauen! Laßt es doch schlechte geben, wenn die genialen ermöglicht werden!

Aber das Hauptthema hieß: 'Das Urheberrecht am Regiewerk. Eine soziale Frage'. Ernst Vert bemühte sich umständlich, die Notwendigkeit für einen gesetzlichen Schutz der Regieleistung herzuleiten. Zu Klarheit, fester Umgrenzung kam er nicht. Ich muß in der Grundauffassung Walter Bloem zustimmen: eine rechtliche Deckung von Inszenierungen ist fast unmöglich und vor allem nicht wünschenswert. Der Regisseur mag sich oft gekränkt fühlen, wenn er seine Ideen anderswo entstellt oder richtig wiederfindet. Aber eine Regiearbeit ist zu sehr im Fluß, als daß sie durch Paragraphen eingegrenzt werden könnte. Die Bedeutung des Regisseurs liegt gerade darin, daß er ebenso groß ist im Empfangen wie im Geben. Herrn Hagemann's grundlegende Regieeinfälle möge man patentieren! Reinhardt's geniale Phantasien, die aus dem Zusammenwirken mit Schauspieler und Maler ihre Kraft ziehen, können nicht patentiert werden. Welche Grenzstreitigkeiten würden entstehen! Und wem zum Nutzen? Die kleinen Provinzregisseure sollen originell werden. Du großer Gott, als ob die zur Originalität überhaupt Zeit hätten! Bei zwei Proben kann man keine eigene Auffassung haben. Wenn man nicht mehr Reinhardt kopieren darf, kopiert man Hüljen und seinesgleichen, die keine Ideen haben, einem also auch kein Plagiat nachweisen können. Und die großen Theater des Reichs setzen von vornherein ihren Ehrgeiz darein, anders zu marschieren als Berlin. Man hemmt also die Entwicklung, dämmt das Fließende und nimmt dem Theater gerade das, was es vor andern Künsten auszeichnet: seine Freizügigkeit. Regie ist etwas andres,

als das Werk eines Schriftstellers. Das kann zitiert werden, wenn ein anderer Teile übernimmt. Ein Regisseur, der Quellen angibt, macht sich lächerlich. Ein Regiewerk bleibt nichts Endgültiges, Unveränderliches. In der Kopie wirken andre Schauspieler mit, die den Charakter der Inszenierung so umstoßen, daß für den Richter nichts zu holen ist. Das Einzige, wogegen man vorgehen kann, ist der Mißbrauch des Namens zu Reklamazwecken. Aber das wird sich schon nach bestehendem Gesetz regeln lassen. Und wenn nicht, auch gut. Besser die kleinen Nachteile der Wehrlosigkeit, als die großen der Aktenbarrikaden und grünen Tische.

So bleibt als Letztes aus der Rede Ernst Verts die vertragliche Abgrenzung gegen die Direktoren. Es ist eine Notwendigkeit: dem Regisseur Befugnisse der Rollenbesetzung, der Malerhinzuziehung zu sichern, ihm innerhalb seines Instituts eine vertraglich fixierte Stellung zu geben. Das Brauchbare muß man sich herausklauben aus stundenlangen Debatten. Wer hätte in der mit Selbstverständlichkeiten gestopften Rede von Adolf Winds den praktischen Rest gehört, endlich einmal gegen die geschriebenen Stichwortrollenbücher vorzugehen! Ja, wer wäre auch nur zur Klarheit gekommen über den leitmotivischen Satz, daß die Kritik die Handschrift des Regisseurs nicht kenne. Diese Klage ist berechtigt. Aber wo blieben die Verbesserungsvorschläge? Es wäre kaum zu verstehen, wie künstlerische Leute sich so verwirren können, wenn man nicht annehmen müßte, daß die Gelegenheit, sich geistig vor Presse und Öffentlichkeit auszulassen, alle Schleusen geöffnet hatte.

Die Frau des Kommandeurs / von Alfred Polgar

Ein Schauspiel in drei Akten von Max Dreyer, das am Burgtheater aufgeführt worden ist. Der Kommandeur (eines preußischen Husarenregiments) gewinnt sich das Herz seiner kleinen Frau, die in mancherlei Verwirrung des Gefühls schwankt, durch die Stärke, Offenheit und gläubige Güte seines Wesens. Den Kommandeur kostet dieser Sieg — gegen unerbittliche Standesvorurteile erkochten — vielleicht die Karriere, aber es scheint, daß ihm der Preis nicht zu hoch. Die Brigade verloren, aber ein treues Weib gewonnen — der Kommandeur ist mit dem Tausch offenbar zufrieden. Schlimmstenfalls wird er mit seiner, ihm nun ganz und gar attachierten Gattin eine Reise machen und ihr die Schönheiten der Welt

zeigen und im Glück einer nun auch seelisch konsumierten Ehe Ersatz für die Wonnen der Kaserne finden. Ich teile nicht die Zuersticht des Kommandeurs. Er wird es ganz gewiß noch bereuen. Er wird sich langweilen und verschmachten in Sehnsucht nach Militärischem, und wird vor Wut knirschen beim Gedanken, daß ihn ein paar Unvorsichtigkeiten seines Weibchens um alle Freuden gesättigten Ehrgeizes betrogen haben. Und sie wird, an der Seite des alternden Mannes, mit beunruhigtem Puls und Blutandrang zum Gehirn und andern edlen Organen, des charmanten Leutnants gedenken, den sie und der sie so gut verstand, der so musikalisch war und ein so schneidiger Rennreiter und immer von Kopf bis zu Fuß, obzwar stramm, so doch tremolierte, wenn er ihr die Hand küßte (wie eine Harfe in Uniform) und bei dieser Gelegenheit stets, zu seiner sichtlichen Erholung, einen längern Handaufenthalt nahm. Was der Leutnant beginnen wird, bleibt unklar. Er schlägt die Hacken zusammen und versichert dem Kommandeur (der seinethalben soviel Ungemach erdulden mußte, ihm überdies in wahrhaft Engelhornscher Güte die Schulden gezahlt hat), er werde als Soldat auf seinem Posten ausharren. Der Leutnant tut sehr entschlossen, nur wissen wir leider nicht: wozu.

Es ist überhaupt eine Schwäche dieses rechtschaffenen, mit billigen, aber soliden Mitteln gearbeiteten Theaterstücks, daß es sich zum Schluß in Reden verflüchtigt. Die Konflikte werden weniger erledigt als vielmehr aufgeweicht. Das Schauspiel verliert den Boden unter den Füßen und entschwebt in den tatsachenleeren Raum, wo die Theorien wohnen, die Erkenntnisse, Prinzipien und Moralitäten, die keinen Schatten werfen. Max Dreher's Schauspiel hat alle Vorzüge eines gutgesinnten Militärstücks. Ein echt männliches Dilemma, kerngrade Haltung und auch im Sentimentalen eine gewisse Schneidigkeit (was niemand besser trifft als Herr Paulsen). Die notwendige Knappheit der soldatischen Diktion verhindert Ausschweifungen in das Phraseologische und Pathetische. Ganz echt wirkt dieser Spartanismus des Dialogs freilich nicht. Die Phrasen scheinen wohl energisch abgetötet, aber ihre Leichen sind liegen geblieben. Man hört sie nicht, aber man riecht sie. Und die Luft im Hause des Kommandeurs ist voll von pathetischen Miasmen. Alle technischen Vorteile, die ein Militärstück bietet, scheinen flug genügt. Der Dichter des zivilen Schauspiels hat oft Schwierigkeiten, einen Schauspieler von der Szene zu bringen. Der Dichter des Militärstücks hat es besser. Er läßt den Schauspieler einfach weg-

rufen. Wer ruft ihn? Der Dienst! In einem Kavalleristenstüd wie der ‚Frau des Kommandeurs‘ genügt sogar ein: „Ach richtig, die Stute!“, um den Kommandeur, wenn er überflüssig ist, von der Szene zu schaffen.

Eine vortreffliche Aufführung half Dreppers Komödie zum Erfolg. Herrn Paulsens Kunst, eine Natur zu sein, bewährte sich wieder aufs Schönste. Kargheit mit reichem Inhalt, sozusagen: gefüllte Simplität ist seine Stärke. Für die Frau Kommandeuse, ein höchst belangloses Weibchen, wird die erhabene Weinerlichkeit der Frau Medelsky fast zu schwer. Sehr niedlich eine Debütantin: Fräulein Glossy, und von hemmungsloser Späßigkeit ihr Partner, Herr Treßler. Noble Erscheinungen auf der Szene: Frau Witt und General Debrient. Die verhaltene Lyrik des Leutnants verhielt Herr Gerasch mit all jenem gemäßigt feurigen Anstand, von dem die jungen Mädchen träumen.

Kaiserfettlin / von Panurg

Der Gehrock, den der Ahne schon getragen,
glänzt speckig in der lieben Sonne Glanz;
daß rauhe Angstrohr diente ohne Klagen
drei Kaisern ganz.

Ein Stäbchen klopft. Rund öffnen sich die Munde,
und zart, piano, voller Herzensschmalz
steigt eine Hymne in der ganzen Runde
aus jedem Hals.

Den dicken Bäßen schwißt es rings im Chore,
daß liebe Antlik rinnt, so traut und fett —
auch läuft es solchermaßen dem Tenore
ins Schemifett.

Der Herrscher lauscht. Hier ist er wohlgeborgen:
sie singens doch, und also ist es wahr . . .
Heut muß sich leider um Reklame sorgen
der deutsche Nar.

Der Sieger hängt die Kette um den Kragen
und stelzt nach Haus.

Uns ist es ein Symbol:
Wenn auch aus Gold, die Kette muß er tragen —
dann ist ihm wohl.

Antworten

M. Se—g—r., Cassel. Vestra culpa. Alle schreien über den verberblischen Einfluß Berlins. Macht euch doch los! Schielt doch nicht immer ängstlich, was ein Hause großstädtischer Geschäftsleute dazu sagt, sagen wird, gesagt hat. Sonst hat das Kapital eine üble Wirkung auf die Kunst: hier das Defizit.

E. Dr. Lothar Schmidt hat im ‚Buch einer Frau‘ einen Schriftsteller Lebius genannt. Ein Schriftsteller dieses Namens hat nun auf Unterlassung geklagt. Wie die Rechtslage ist? Da der Name schließlich öfter vorkommt, wird es Herrn Lebius wohl gehen wie dem Herrn Biedermann, der 1906 die Illustrierte Zeitung verklagte. Er wurde vom Reichsgericht abgewiesen, weil er eine Beziehung zwischen sich und dem erfundenen Träger seines Namens nicht nachweisen konnte.

D. J., Flensburg. Ja, die Geschichte stammt von Hartleben und lautet richtig so. Eine junge Dame vom Theater spielt eine Hofenrolle und sitzt in der Pause auf einem Tisch und läßt die Beine baumeln. Hinten herum ist sie rund und lieblich anzuschauen. Wer beschreibt aber ihren Schreck, als sie sich plötzlich von einer nervigten Hand dahin gekniffen fühlt. Sie dreht sich um: „Erlauben Sie mal!“ Da sagt die Hand sehr verwundert: „Über was denn? Was denn? Sie scheinen mich ja nicht zu erkennen?! Ich bin doch der Direktor!“

K. T. Ein Zusammenhang besteht; aber ein anderer, als Sie meinen. Daß einer wegen Betrugs belangt und bestraft wird, braucht mit seiner Künstlerschaft nichts zu tun zu haben. Herr William Wauer könnte trotzdem als Regisseur und Lehrer ein Genie sein. Tatsächlich war er nie mehr als ein aufdringlicher Stümper. Erfreulich ist also nur, daß seine Bestrafung die Zahl seiner bedauernswerten ‚Schüler‘ vermindern und gewisse Gönnern hindern wird, ihm je wieder die Mittel zu den ‚Experimenten‘ zu geben, mit denen er uns früher belästigen durfte.

Isidor Itis, Berlin. Was wundert Sie daran? Das war doch selbstverständlich, daß auch Hollaender seinen Erich Schmidt begraben würde. Welch ein Mann! Als Hollaender an den Schläfen grau geworden war, ließ er sich von Schmidt sein Lebensgefühl verfeigern — nicht doch! steigern. Kurz, Begeisterung mit Ei. Und nun fragen Sie an, ob Schmidt wirklich „herzliche Beziehungen zu Eliwinski“ gepflogen habe. Zweierlei ist möglich: entweder es liegt ein Druckfehler vor oder eine Indiskretion. Es wird schon eine Indiskretion sein. Denn Lewinski war nie bei Hollaenders engagiert.

Ernst Dr., Berlin. Darf ich auf Ihre Anfrage, ob die ‚Schaubühne‘ wohl auch außerhalb Berlins gelesen werde, ein bißchen prahlen? Ja, sie wird es. Wie der Chinesische Lotter und Werther mit ängstlicher Hand auf das Glas malte, so verfehlt er nicht, beim Zopfwindeln das gute Papier des Blattes zu benutzen, das Sie in der Hand haben. Australneger stehen guttural murmelnd zusammen und sind gegen mich und für Mosen. Zischerkessen sprengen in den Steppen Asiens umher und halten links den alles erjagenden Speer, rechts ein rotes Hestchen. Die Päschärähs tun es nicht unter einem Jahresabonnement. Und nur in Neu-Ruppin kommen wir nicht recht vorwärts.

Rundschau

Der selige Alexander
Richard Alexander lebt. Aber
ein Schauspieler, der nicht
spielt, der so selten spielt, ist
wie ein schweigender Erzberger,
wie ein Stück, das gut ist und
gut geht, wie ein Fischessen
ohne Familienkandal — so
etwas gibt es eben nicht.

Er lebt. Vor allem: er lebte.
Er spielte. Er war der einzige,
der in Berlin so etwas wie
eine Tradition begründet hat.
Er hatte in hundertundeiner
Ehebruchspoße gespielt: in der
hundertzweiten, in der hundert-
dritten wurde er immer besser
— er hatte die Sache 'raus.
Aber wie machte er so etwas
auch!

Folgerichtig spielte er diese
unmöglichen Figuren unmög-
lich. Menschen waren das nicht,
sondern Puppen der Schwank-
fabrikanten. Aber er brachte
ihnen tausend Züge bei, die,
einzeln betrachtet, erschütterten.

Er war immer in Verlegen-
heit, aber immer auf schleichende
Auswege bedacht, immer in
Furcht vor den Frauen, denen
er alles Schöne und Schlimme
in seinem Leben verdankte. Und
so spielte er diese Fuge der Ver-
legenheit bis zu den gloriosen
Höhepunkten im zweiten Akt, da
er, mit merkwürdigen Kehl-
lauten, jenes Wort von sich gab,
das neben seiner Unterwäsche
und dem nie fehlenden Bett
den Erfolg jener Posen machte:
„Himmel, meine Frau...!“
...“““““

Das Publikum brüllte. Rot-
und weißköpfige Junggesellen,
medernde Ehemänner, Kokotten
und verheiratete Frauen, die
scheu — und häufig jeder Er-
klärung bar — eben so mit-
lachten.

Abgesehen vom ‚Stoff‘, der
ja immer allgemein inter-
essierte: es war eine Freude.
Wie fein, wie unendlich ge-
schmackvoll er diese mitunter
reichlich schweißigen Späße her-
ausbrachte, wie er so einem
Ding, sagen wir: einem Schlaf-
zimmer, immer etwas Neues
abgewann — das war eine
Freude. Er durfte alles sagen:
er hatte dann schon das einzig
mögliche Piano, in dem das
noch zu ertragen war.

Ich habe ihn in seinen alten
Glanzrollen nie gesehen. Ich
weiß nur, daß er ein paar
Wochen bei Gerson studiert hat,
wie man einer Dame bei der
Anprobe den Stoff zurechtzupft
— und er hat es gelernt. Mit
ein wenig outrierten Hand-
bewegungen machte er das,
kollernd und jenes: „Ch...ch“
fortwährend im Halse.

Nun ist er dahin gegangen.
Er hat uns hienieden manche
schöne Stunde geschenkt, man-
chen Abend versüßt. Friede
seiner Seele! AMEN.

Peter Panter

Ein Brief
Naum Se, Herr Jacoppjohn,
bet ist Herr Jacoppjohn,
enanderjadesen. Die Sache
war nehml. 10. Ist un-
557

Sabojeßk, wat der annere Opehratör is in'n Stneß, unsern neisten Rintopp — wir beede hatten uns so seit Dage vierzehn 'n bisßen dicke. Nawah, id hatte Sabojeßkhn schonst immer uf'n Riefer von wesen det Puffirn mit meene Olle — weiß der Deibel, wat er an die findt, id findt nisch — also wir redten nich zusammen. Jestern, det wa nu so um Uhre siem — denn wa ja ooch der Kwowadisillem schonst injeschraubt, un wir wachteten bloß noch uff det Klingelzeichen, det wir losfangen konnten. Indem sacht der Sabojeßk zu mir, Willh, sacht er, deine Olle, die hat ja 'n Schönheitsfleck, sacht er, un lacht so recht bredig. Nu is det ja wahr, aber wo se'n hat, kann id hier nich so fassehlen — also mir natürlich ahnte det gleich, det se ihn det nich bloß so erbeßlt hat, sondern er weiß jenueres. Id kriege also in meine Wut Kwowadis zweiten Teil zu fassen un schon schmeiß id ihm de Rolle an Kopp. Er fracht ganz deemlich, is Jhn wat, Herr Schottke? un id jistete mir schonst mächtig, denn id hatte ihm nich jetroffen. Aber als fornehmer Mann beherrscht id mir, un denn fungs ja nu ooch an, zu klingelzeichen. Also jut, los, un et rollt sich allens ab, wat Jhn als jebillter Mann jewiß bekannt ist. Indem luct mir der Sabojeßk immer so an, un id denke mir, wat hat er bloß, denk id — un richtig, irabe, wie der Kaiser Nero rauskommt un hebt de Zither hoch, oder wat er da hat, un wie allens ganz ergriffen is, weil

nu gleich der Jesand einseken tut, indem hoolt der Sabojeßk, det Luder, aus, un will mir so iber'n Apparat eene kleben. Id hatte aber schonst 'ne Deckung — nanu, Sportklub 'Weißensee' — un nu lagen wa uns janich schlecht in de Haare. Immer iber den Apparat, un der jing ja ooch vorläufig ruhig weiter. Aber uf eenmal langt mein Kolleeje vor den Apparat vorbei, un will mir hauen. Der ganze Saal hat jebrüllt, denn vor Nero'n sein Gesicht wan zwei Riesenhände, ganz schwarz un siem drei viertel Handschuhsnummer. Det wan Sabojeßk'n seine. Un von den Jesand hat ma ooch nisch jeheert, weil er immerzu jebrüllt hat, du Sauerkohl, du vadamter, un sonne Sachens. Auf Grund diejer Darstellung frage id Jhnen, Herr Jacoppsohn, is et recht, det se uns entlassen ham?

Erlebenst

W. Schottke, Kintotechniker.

Kunst und Künstler

Kunst ist ein Bezirk, den nur der Berufene entblößen Hauptes betritt.

Jeder hat die Berechtigung, in das Gebiet der Kunst einzubrechen.

So weit der Künstler Gebärde ist, ist er dem Bürger zugänglich. Es gibt sogar kottete Bürger, die der Ansicht sind, die Künstlergebärde kleide sie gut.

Die Kunstgeschichte ist eine Sammlung von Präzedenzfällen, als Handhabe gedacht bei der Aburteilung künftiger Eventualitäten.

Peter Hamecher

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Leo Fall: Die Einjährig-Freiwillige, Musikalischer Schwank, Text von Victor Leon und Leo Stein.

Annahmen

J. A. Simons-Mees: Kaiserliche Hoheit, Vieraktiges Stüpl. Berlin,ammerspiele.

Aufführungen

1. von deutschen Werken
2. 5. Richard Wilde und Richard Wurmfeld: Ehequartett, Dreiaktiges Stüpl. Baden-Baden, Großherzogl. Th.
2. von übersehten Werken
Schalom Asch: Der Bund der Schwachen, Dreiaktiges Stüpl. Berlin,ammerspiele.
3. in fremden Sprachen
Johan Sigurjonsson: Der Hof Braun, Stüpl. Kopenhagen, Königl. Th.

Jubiläen

Chrano de Bergerac: 1000, Paris, Porte St. Martin.
Das Buch einer Frau: 25, Berlin, Th. i. d. Königgräferstr.
Hilmzauber: 200, Berlin, Berliner Th.
Puppchen: 150, Berlin, Thaliath.

Neue Bücher

Elje Lascker-Schüler: Gesichte, Essay und andre Geschichten. Leipzig, Kurt Wolff. 173 S. M. 4,—.

Dramen

E. Gerhards: Jubah, Fünfaktiges Stüpl. Leipzig, Otto Hillmann. 290 S. M. 3,—.

Alfons Paquet: Limon, der große beständige Diener, Ein dramatisches Gedicht. Frankfurt a. M., Rütten & Loening. 101 S. M. 2,—.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Königlich-schauspielhaus. Gegenwart XLII 17.

Nebenrollen. XVIII.
Die Köchin Christine. Der neue Weg XLII 17.

E. F. W. Behl: Arno Holz's literarische Sendung. Neue Theaterzeitschrift III 117.

Oscar Vie: Verdi und Wagner. Neue Rundschau XXIV 5.

Franz Dubisch: Striche. Merker IV 7.

Arthur Loesser: Arno Holz. Voss. Ztg. 207.

Norbert Falk: Die Zukunft des Schauspielhauses. B. J. a. M. 95.

Artur Fürst: Bühnentechnik von heute. Deutsche Bühne V 8.

S. D. Gallwitz: Wort und Ton und Mozart. Guldensammer III 8.

Oscar Keller: Friedrich Basil. Bühne und Welt XV 15.

Moriz Goldstein: Kinodramaturgie. Grenzboten LXXII 16.

A. Halbert: Die Tragikomödie des Sturfsinns. Wage XVI 16.

P. Haude: Richard Wagners 'Parsifal'. Grenzboten LXXII 18.

Herbert Ihering: Max Fallenberg. B. B. C. 207.

Gustaf Kauber: Arno Holz. B. B. C. 185.

M. von Kehler: Ein Nachwort zum Streit über den Parsifalschuss. Tag 99.

Heinrich Mann: Lilla Durieux. Zeit im Bild XI 17.

Grete Meisel-Hess: Hebbel und die Frauen. Neue Generation IX 4.

H. Kentwig: Gefahren des Theaters in der Franzosenzeit. Bühne und Welt XV 15.

Ernst Potthoff: Die Entstehungsgeschichte des 'Parsifal'. Beilage zur Voss. Ztg. 17.

Josef Reitter: Die wiener Hofopernkrise. Bühne und Welt XV 15.

Paul Schlenker: Einiges über Arno Holz. B. Z. 200.

Walter Turszinski: Der Einakter. Deutsche Bühne V 7.

Erich Urban: Der Kampf um Wagner. B. Z. a. M. 104.

Adolf Winds: Von der künstlerischen Arbeit des Schauspielers. Deutsche Bühne V 7.

Karl Reiß: Hebbels künstlerische Höhe. Bühne und Welt XV 14.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): George Heinrich vom Berliner Deutschen Th.

— (Deutsches Künstlerth.): Lisa Scholz von Troppau.

— (Lessingth.): Paul Kalbed vom meiningener Hofth.

Dessau (Hofth.): Käthe Wittenberg vom Berliner Schiplhs.

Dresden (Schiplhs.): Emil Lindner von der wiener Volksbühne.

Hagen i. W. (Städt. Schiplhs.): Ernst Langheinz, Yvonne van Streen (beide von der Reicherschen Hochschule).

Düsseldorf (Schiplhs.): Ernst Notmund vom mannheimer Hofth. 1913/18.

Erfurt (Stadtth.): Albert Reichmann.

Halle (Stadtth.): Trude Tandar.

Hamburg (Deutsches Schiplhs.): Dr. Rudolf Frank.

— (Thaliath.): Richard Rosenheim (Direktionsbeirat und Regisseur).

Lauchstedt (Festspiele, Zeitung Dr. Rudolf Frank): Klodwen Jacobi, Paul Kalbed, Edith Krohn, Walther Meyner, Heinrich Römer, Karl Rupprecht, Max Schiefer, Walther D. Stahl, Helene Thimig, Elfriede Wollmann, Karl Zander.

Leipzig (Stadtth.): Herbert Molenaer (Reichersche Hochschule).

Liegnitz (Neues Sommerth.): Kurt Janz (Reichersche Hochschule).

— (Stadtth.): Walter Bartknecht (Reichersche Hochschule).

Magdeburg (Stadtth.): Nico Steinmann (Tenor), Johannes Tralow (Regisseur).

Wien (Deutsches Volksth.): Arthur Guttmann vom Berliner Metropolith.

— (Volksbühne): Fritz Kortner vom Berliner Deutschen Th.

Wilmungen (Kurth.): Yvonne van Streen (Reichersche Hochschule).

Nachrichten

In der Berliner Freien Studentenschaft wird Julius Bab sechs Vorträge über die geistigen Grundlagen unserer Kultur halten, unter dem Titel: „Der Kampf des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik“. Der Zyklus beginnt voraussichtlich am 22. Mai und soll durch die Geschäftsstelle der Freien Studentenschaft auch nichtakademischen Kreisen zugänglich gemacht werden.

Die Presse

Schalom Mich: Der Bund der Schwachen, Schauspiel in drei Akten. Kammerstücke.

Völsche Zeitung: Das Stück hat einen gesunden Kern, psychologisch interessante Züge und eine Lebensauffassung, die das Gemüt bewegt.

Morgenpost: Das Resultat ist ein glattes Minus.

Börsencourier: Man langweilte sich mit Anstand.

Volksanzeiger: Jedenfalls bedeutete das interessante Stück einen Erfolg.

Tageblatt: Schalom Mich wollte ein Drama schaffen, hat es aber nur zu einer novellistischen Skizze gebracht.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 67, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

22. Mai 1913

Nummer 21

Wagner / von Leopold Ziegler

III.

Als Angehörige einer Kultur, die seit vielen Jahrhunderten kein gemeinschaftliches mythisches Denken mehr kennt, und wo höchstens der vereinsamte Metaphysiker kosmische Mythen erfindet, scheint uns die Behauptung Wagners verdächtig, daß es die Aufgabe des Dichters sei, „den Mythos zu deuten“ und ihn als den „der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu Erfundenen im Drama zur verständlichsten Darstellung zu bringen“ (Werke IV, 64; 88). Jedenfalls hat der Tragödiendichter eines so unmythischen Zeitalters wie des gegenwärtigen, der seine Aufgabe romantischerweise darin sieht, Mythen der Vergangenheit zu beleben, kein leichtes Spiel. Für ihn erhebt sich dringend die heikle Frage nach dem Verhältnis der überlieferten sinnlichen Form des Mythos zu der neu geforderten dramatischen Gestaltung. Was geschieht dem alten und naiven Mythos durch den unnaiven Dichter?

Damit diese Frage nicht mißverstanden werde, sei sie erläutert. Es handelt sich hier keineswegs darum, wie sich Wagner zu dem Nibelungenliede, zur Edda, zu Gottfried von Straßburg, zu Wolfram von Eschenbach (über den er sich im Urteil auf barbarische Weise vergriff), zu Heine verhält. Was hier untersucht werden soll, ist ein andres. Man will erkennen, in welchem Verhältnis die äußere Begebenheit, die Handlung, das mythische Ereignis bei Wagner selbst zur künstlerischen Organisation des Mythos, zu den innern Geschehnissen, den psychologischen und kausalen Beziehungen des Dramas, zur dichterischen Wahrheit, zum ‚Problem‘ des Ganzen stehen. Welches poetisch dargestellte Weltbild spiegeln diese mythischen Tragödien, und inwiefern ist der Mythos Ausdruck dieses Weltbildes? Besteht ein notwendiger Zusammenhang zwischen der Weltbetrachtung des Dichters und seinen mythischen Symbolen,

561

zwischen den legendarischen Ereignissen und dem tragischen Vorgang?

Hierzu bemerkt jeder leicht, daß die Legende dem Dichter uralte Geräte, uralte, immer wiederkehrende Begebenheiten übermittelt. Da sind von Wichtigkeit etwa ein Vergessenheits- oder Liebestrank, die goldenen Äpfel ewiger Jugend, der Speer aus der Weltesche und die Lanze Parsifals, der Ring als Zeichen der Weltherrschaft, der Gral als Symbol des Gottheitlichen, die Sprache der Waldböglein, das die Jungfrau behütende Feuer und der Drachenkampf, die Keuschheit des Reinen Soren und der Fluch des Goldes, die Liebe von Geschwistern und die Blutsbrüderschaft, der Verrat des Geliebten und die Rache der Betrogenen und noch vieles andre. Hier klingen Motive ältester Mythen an, wie der Odyssee im Fliegenden Holländer und im Tannhäuser, der Zeus-Semele-Sage im Lohengrin. Die einfachen Grundverhältnisse des Menschen zum Menschen und des Menschen zur Natur walten, und eine primitive Bildlichkeit ist durchaus vorherrschend.

Welcher Kontrast ergibt sich aber zwischen diesen legendarischen Bestandteilen und der Aufgabe, die das Drama zu lösen hat, zwischen den Einheiten, die dem Mythos äußerlich angehören, und dem Gehalt, der sie zu den Ausdrucksformen gegenwärtigen Welt Denkens, der zeitweiligen und augenblicklichen Weltdeutung erheben will! Fremd steht der Legende das tragische Ereignis oder eine Mehrzahl von tragischen Ereignissen gegenüber, durch die der Mythos erst zum Drama werden kann.

Als das letzte und eigentliche Problem, als 'die' tragische Grundtatsache bei Wagner kann man die Polarität des Geschlechts bezeichnen. Wagners tragische Begebenheit, sozusagen sein tragisches Moment, ist die geschlechtliche Zweifelt Mann und Weib. Auf ihr beruht das Drama. Der Künstler hat damit von einem Gedanken Besitz ergriffen, der zweifellos fruchtbar zur Ausgestaltung tragischer Ereignisse werden könnte. Vermutlich ist es für jeden Dichter vorteilhaft, sich eines letzten Grundes alles tragischen Begehens bewußt zu werden, wie das offenbar das starke Streben Hebbels war. Aber entscheidend für das dichterische Werk wird nicht die philosophische Erkenntnis eines solchen wurzelhaften Grundes sein, sondern die Fähigkeit des Poeten, aus dieser Erkenntnis heraus zu einer dramatischen Organisation zu gelangen, die im wesentlichen auf diese Einsicht aufgebaut ist. In diesem Sinne vermag gewiß die geschlechtliche Zweifelt des Menschen fundamentaler Begriff für tragische Begebnisse zu sein: aber erst, wenn man unmittelbar wahrnimmt, wo, warum und auf welche Weise.

Hierbei wird es für Wagner wichtig, daß ihm der Geschlechtsgegensatz des Menschen nicht eigentlich als solcher der Urgrund tragischer Widerstreite bleibt, sondern zum Symbol eines noch Tieferen ausgedeutet wird. Die Geschlechtspolarität als tragisches Urphänomen der Welt gibt ihm nämlich die Unmöglichkeit zu erkennen, die Trennung aller Wesen in eine Vielheit von Individuen jemals gänzlich zu überwinden. Wohl führt die Tatsache der Polarität zu dem ursprünglichsten und menschlichsten Ereignis der Geschlechtsliebe. Aber sogar dieser Liebe gelingt niemals eine völlige und unaufhebbare Vereinigung der getrennten Individua. Vielmehr wird die Einsicht in die tragische Beschaffenheit der Welt erst dadurch erschöpfend, daß sie den innern Zusammenhang der Geschlechtsleidenschaft mit der Sehnsucht nach dem Tode offenbart. Die wirkliche Einswerdung der Geschlechter ist nicht die Gemeinschaft des Leibes, des Handelns, des Wertens, des Schaffens. Sondern die eigentliche Einswerdung ist allein der Tod, die Vernichtung der Person, der Individuation. Er erst überwindet bei Wagner die Welt, das heißt: die in Erscheinung getretene Trennung der Kreaturen.

Von da aus wird es begreiflich, daß Wagner in seinem reinsten Kunstwerke, in 'Tristan und Isolde', als höchste Betätigung der Liebe den Liebes-Tod verkündigt, der aus innerer Notwendigkeit zum Vollzuge kommt und keinem mißgünstigen Zufalle mehr verbannt wird. Wagner glaubt hier an das letzte Geheimnis der Welt gerührt und eine Tragik gestaltet zu haben, die alle bisherigen Fassungen an Tiefe und Schönheit überträfe. Ohne dieses Urtragische weiter zu untersuchen, wird wenigstens klar geworden sein, daß sich hier das Problem der Geschlechtspolarität innerlich verknüpft mit einer Anzahl anderer Tatsachen, die vorwiegend mystischer Natur sind. Aufgeregte und inbrünstige Anbetung, zerknirscht sich hingebende Selbstopferung und Kasteiung, Sehnsucht nach Heiligkeit, nach übermenschlich sündlosem Wandel, Umschlag der äußersten Gegensätze von sublimen Wollust und von Entsagung, von wütendem Verlangen nach dem Nichts und von dem Saumel der geschlechtlichen Vermischung: in diesem Ineinander von Brunst und Inbrunst gibt sich genugsam der Zusammenhang von Mystik und Erotik zu erkennen. Zu solchen Zuständen, die das Drama entwickelt und zur Entladung bringt, gesellen sich dann schopenhauerische, christliche, buddhistische, sicherlich aber abstrakt philosophische Begriffe wie Verneinung des Willens, Erlösung der Welt durch Mitleiden, durch Liebe oder durch Treue. Alle diese Begriffe, Probleme, Zustände wollen in der überlieferten

Legende ihren dichterischen Ausdruck finden. Aus ihnen und aus den gegebenen Bestandteilen des Mythos soll die dramatische Einheit des Gesamtkunstwerks hervorgehen. Ob dieses wirklich der Fall ist, muß also jetzt untersucht werden.

Damit ein Drama zu jenem straffen, geschlossenen und einheitlichen System werde, das wir heute von dieser künstlerischen Gattung erwarten, müssen vor allem zwei Bedingungen erfüllt sein. Erstens darf die Bestimmung der Ereignisse und Handlungen, deren Verknüpfung das Drama ausmacht, nur von den Gestalten der Dichtung ausgehen. Was auch im Drama geschehe, sei Wirkung und Gegenwirkung von Mächten, die im Drama Personen geworden sind und dadurch das sinnlich unmittelbare Leben gewonnen haben, das hier ausschließlich überzeugen kann. Dabei kommt es weniger darauf an, daß im Drama überhaupt motiviert werde — in welcher Hinsicht es immer zurückstehen muß gegen das weitläufige Kausalgespinnst des Romans — als daß jede Bestimmung durch Aeußerungen geschehe, die von erlebbaren Wirklichkeiten innerhalb des Ganzen veranlaßt werden.

Zu dieser Forderung muß man noch eine zweite fügen. Wenn es eine Tatsache ist, daß dem Drama jedes Zeitalters eine besonders ausgeprägte Vorstellung von der Natur des Tragischen zugrunde liegt, und wenn damit das Drama mehr als andre Kunstgattungen zum Ausdruck eines jeweiligen Weltbegriffes wird, so folgt daraus, daß im Drama selbst die Beziehung zwischen dem Urtragischen und dem dramatischen System, seinen Gestalten, seiner Handlung und ihrem Ablauf, wahrnehmbar gemacht werden soll. Wir erwähnten es ja schon, daß die abstrakte Erkenntnis des tragischen Urgrundes für den Dichter (wie für den Zuschauer) nutzlos bleibt, wenn sie auf die Ausgestaltung des Dramas einflußlos bleibt, wenn zwischen ihm und der dramatischen Fabel keine faßbare Beziehung aufleuchtet. Für Wagners Bedeutung als Schöpfer eines eigenen Typus 'Drama' ist die Prüfung entscheidend, wie er diese Forderungen zu erfüllen vermag.

Es bedarf keiner ausgebreiteten Erörterung, daß Wagner in beiden Fällen versagt. Hinsichtlich des ersten Postulats erinnert man sich leicht, daß bei ihm der Ring des dramatischen Geschehens allenthalben durchbrochen wird von Begebnissen rein wunderbarer Art. Das Drama wird in den meisten Fällen von der überlieferten Legende von vornherein erstickt und in seinen Entwicklungsmöglichkeiten gestört, was am Beispiel des Fliegenden Holländers erwiesen sei. Wie diese Sage überliefert wird, setzt sie als eine starre und unbegriffene Tatsache voraus, was zum

rettenden Ereignis im Leben des von Gott gestraften Kapitäns wird: die Bereitschaft Senta, sich für den Unstäten durch Treue bis zum Tode zu opfern. Die Legende, die diesen Vorgang um seinerwillen berichtet, hat ja nun zweifellos das Recht, ihn einfach als wunderbar hinzunehmen. Ob aber auch das Drama, in dem alles Ordnung, alles ein klares und überschaubares Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit und Bedingtheit ist? Scheint es diesem System gemäß, seine große Hauptwirkung sich als ein unbegreifliches Co-Sein vollziehen zu lassen, einfach weil es so ist, nicht aber so geschehen mußte? Dieses Mädchen ist bis zur pathologischen Ueberspanntheit schwärmerisch, sie steht unter dem Bann eines sagenhaften Unglücklichen, ehe sie ihn gesehen hat, sie verzichtet auf die Vereinigung mit ihrem Verlobten, nicht weil gezeigt wird, daß sie diesen Verdammten liebe, ihn lieben müsse, sondern — warum? Man erfährt es nie, erlebt es nie, versteht es nie. Das dramatische Begebnis bleibt Faktum, unbegriffenes Co-Sein. Wo das Ereignis durch die Gestalt bedingt, verursacht und gefügt sein soll, beginnt das Mysterium.

Dieses Walten namenloser Mächte einfach aus dem Mythos ins Drama zu übernehmen, scheut sich Wagner so wenig, daß ihm das in der Nibelungentragedie Vorsatz zu werden scheint. So ist Siegfrieds Verrat in der Götterdämmerung ein unverständliches Verhalten, nämlich die Folge eines Vergessenheitskrankes. Man hat sich einigermaßen gedankenlos mit diesem Umstande abzufinden versucht, indem man sagte: Wagner macht hier Siegfried zum Helden einer Schicksalstragedie; und man hat auf das Beispiel der Antike verwiesen. Darauf ist folgendes zu erwidern. Erstens ist die Verabreichung des Trankes kein Schicksal. Sie ist die wohlüberlegte Tat Hagens und insofern durchaus eindeutig. Was den dramatischen Zusammenhang stört, ist die Tatsache, daß Hagen ein zauberisches Mittel anwendet, um den für die ganze Tragedie entscheidenden Umschwung zu erzielen. Siegfried und mit ihm alle Personen der Tragedie sind nicht Opfer eines Schicksals, einer innern oder äußern Bestimmung, sondern einer Zauberei, das heißt: einer dramatischen Zufälligkeit. Das ist es, was man ablehnt, und was das Gefühl beim Fortgang des Dramas auch unbedingt verwirft.

Aber selbst wenn Siegfried Held einer Schicksalstragedie wäre, hätte man dadurch kein Recht erworben, sich entschuldigend auf die Antike zu berufen. Wenn es die großen Tragiker der Griechen nicht verschmähen, in ihr dramatisches System übermenschliche Mächte, Orakelsprüche, Flüche, Schiedsgerichte und

Racheakte eines Gottes oder einer Göttin aufzunehmen, so hatten sie dazu Gründe, die kein Neuerer für sich in Anspruch nehmen kann. Denn solche Elemente gehören dem antiken Weltbilde an als ebenso natürliche wie vertraute und unbezweifelte Lebensmächte. Wie der Gott, der Kultheros in Gemeinschaft mit der Bevölkerung einer Landschaft, einer Stadt lebte, so nahm er unter Umständen an der Gestaltung des Einzelschicksals teil. Sein Walten war kein transzendenter Eingriff, sondern die Betätigung einer mehr als nur geglaubten Existenz. Auf diesen Unterschied gründet es sich, wenn die Gegenwart Mächte aus dem dichterischen Zusammenhang ausschließen muß, die in der Antike dramatisch und lebensfähig waren. Sie sind für uns erstorben und vermögen auf die Gestaltung des Lebens keinen Einfluß mehr auszuüben. Und darauf beruht es auch, daß der Mythos nicht ewig zu erhalten ist, ja gerade für den Dramatiker eine starke Gefahr in sich birgt. Die Konvention der Legende rechnet mit Tatsachen, die für uns keine solchen mehr sind, mit imaginären Ursachen, die heute nicht mehr als solche gelten. Die vielen auf Wagner zurückgehenden Versuche der Gegenwart, dem Mythos ein neues Drama abzutrocken, sind erfolglos geblieben, wahrscheinlich des innern Zwiespalts wegen, der sich zwischen dem legendarischen Stoff und den dramatischen Bildungsgesetzen auftut. Der Mythos bleibt gegen die Forderungen eines dramatischen Systems spröde, denn sein Ziel war ehemals nicht, eine in sich geschlossene Veränderungsfolge von Ereignissen darzustellen. Nicht eine notwendige Weltordnung, sondern eine willkürlich phantastische Weltdeutung wollte er geben. Die antike Tragödie war durchaus nicht deshalb so gewaltig, weil ihre Dichter den Mythos als gestaltbaren Stoff vorfanden. Sondern diese durften sich des Mythos ungestraft bedienen, weil das antike Weltbild noch ursprünglich und umfassend genug war, um dessen religiös legendären Zügen Raum zu gewähren. Der Mythos unterbrach noch nicht die Kunstgesetze des Dramas, die ihrerseits wieder elastisch genug waren, um die Geheimnisse göttlicher und metaphysischer Eingriffe als natürliche und ursächlich begründete Veränderungen gelten zu lassen. Nicht wegen des Mythos, sondern, wie man fast sagen könnte, trotz seiner sind die alten Tragödien Kunstwerke von erstem Rang geworden. Nachdem aber das Drama in der Geschichte seiner Entwicklung den Zusammenhang mit den Kulthandlungen und mythischen Erschaffungen der Völker verloren hatte und eine Kunstform von selbstherrlichem Dasein geworden war, ist es ein Archaismus gewesen, es wieder seiner frühern Bedingtheit unterordnen zu wollen.

Dem Urchaismus ist denn auch Wagner verfallen. In demselben Sinne, wie ihm Euripides verfiel, als er am Ende seines Lebens in den ‚Bakchen‘ den Geist der dionysischen Mysterien auferstehen lassen wollte, jene grausamen und tierisch prachtvollen Legenden, die seiner späten, nachdenklichen und zweifel-süchtigen Intelligenz doch mindestens so verdächtig waren wie die Taten des Herakles, die er in der Tragödie dieses Namens bewußt der Lächerlichkeit zur Beute gab.

Wir greifen indessen auf den zweiten grundsätzlichen Tadel zurück, der gegen Wagners Organisation des Dramas erhoben werden mußte. Er bestand, wie erinnernlich sein wird, darin, daß Wagners Gedanke eines Urtragischen mit dem dramatischen Gewebe so wenig innerlich zusammenhängt, wie eben der äußere Verlauf des Dramas mit seinen Personen und Gestalten. Gleichsam die Formel für dieses Urtragische hat Wagner im zweiten Akt von ‚Tristan und Isolde‘ ausgesprochen: die Geschlechtspolarität offenbart die Trennung der Individua in ihrer schmerzlichen Tatsächlichkeit und fordert gleichzeitig den Liebestod als den endgültigen Vollzug der Einswerdung. Durch das Bindewort ‚und‘ werde es deutlich, wie die Beziehung der beiden Liebenden Tristan und Isolde, die es hervorhebt, doch nur wieder möglich sei auf Grund ihrer Getrenntheit in zwei Personen, in zwei verschiedene Ichheiten. Die Liebe, die die Einswerdung der Liebenden fordere, könne erst auftreten, weil die Liebenden eben nicht eins, nicht eine Wesensidentität, Wesenseinheit seien. Daher handle es sich darum, die Individuation, deren Sprachsymbol das Wörtlein ‚und‘ sei, zu zerstören. Denn: „Was stürbe dem Tod, als was uns stört, was Tristan wehrt, Isolde immer zu lieben, ewig nur ihr zu leben?“ Und sie ersehnen einen Tod, der das ‚und‘ und seine metaphysische Voraussetzung, die Individuation, vernichte, der keine Zweifelt von Mann und Weib mehr übrig lasse, sondern nur noch die Einheit, die in beiden lebt, den mystischen Rest, der nicht sowohl eine Beziehung der zwei, sondern einen Ueberschuß über ihre Individuation ausdrückt.

Es kann nicht bezweifelt werden, daß Wagner hier in eine große Tiefe gegraben hat, und daß es dem Tragiker durchaus gestattet sein muß, die Welt und die Wirklichkeit, die Liebe und den Tod von diesem Standort aus zu beurteilen. Denn es handelt sich ja keineswegs darum, aus derartiger Ueberzeugung eine Philosophie, eine Metaphysik hervorzubilden, sondern aus ihr ein Drama zu konstruieren. Wenn dies gelingt, so ist jede wünschenswerte Rechtfertigung für die Idee des Urtragischen erbracht.

Leider ist aber der äußere Ablauf der Legende von Tristan und Isolde nichts weniger als eine dramatische Verkörperung dieses Gedankens, dieses tragischen Urphänomens. Hier sind nicht zwei Liebende, deren Sehnsucht so alles Maß überschritten hat, daß sie im Rausch einer allgewaltigen Entzündung die Individuation sprengen, weil sie sie als letztes Hemmnis der Wirklichkeit erkannt haben, das ihrer Einwirkung entgegensteht. Vielmehr ist diese Tragödie eine Verkettung merkwürdig ungeschickter Zufälligkeiten, die zum tragischen Problem kein Verhältnis kausaler oder zweckmäßiger Notwendigkeit haben.

Dieser Tristan freit Isolde für den König, obgleich er sie liebt, in Mißkenntnis des eigenen Gefühls. Kurz vor der Landung in Cornwall erfolgt die Vertauschung des Tranks und mit ihr das Geständnis. Statt seine frühere Selbsttäuschung dem Könige, der sein Freund ist, einzugestehen, ehe es zu spät ist, läßt Tristan die Vermählung geschehen. Er wartet die Nacht ab, um zur Geliebten zu schleichen. Zufällig aber, das heißt: der sagenhaften Ueberlieferung zufolge, ist Tristans Freund Melot ein Verräter — wie im Drama angedeutet wird, weil auch er Isolde liebt. Ereignet sich die Ueberraschung durch Marke. Um den Ehebruch weniger peinlich zu machen, erzählt Marke von seinem kaum glaubhaften Verzicht auf Isolde. Also, daß dieser König Isolde zum Weibe nahm auf den Rat seines Vasallen, der das Weib liebt, aber gleichzeitig diesem Weibe entsagt aus Gründen, die man nicht in Erfahrung bringen kann. Auch jetzt findet Tristan kein Wort, um ein Band zu lösen, das ja nie geknüpft wurde. Darauf der Zweikampf zwischen Melot und Tristan. Dieser stürzt sich in Melots Schwert und sinkt in Isoldens Arme. Er flieht mit Kurwenal nach Kareol, Isolde folgt. Marke eilt ihnen in einem zweiten Schiffe nach und erweckt dadurch in den Flüchtlingen den Argwohn, er verfolge die Liebenden aus Rache. Derselbe König, der Tristan ohne weiteres hätte töten, Isolde an der Flucht hindern können. Aber ehe der König naht, ist Tristan gestorben: nicht den Liebestod, sondern weil er sich in der Raserei über Isoldens Kommen seine Wunden aufgerissen hat. Der König erscheint rechtzeitig genug, um auch Isolde sterben zu sehen. Er steht vor den Leichen und gibt erschüttert, aber etwas zu spät, seine vortrefflichen Absichten kund.

Der Hörer dieses Dramas kann das Gefühl nicht unterdrücken, daß hier die Wirkung einer Reihe von schweren Mißverständnissen und Zufälligkeiten vorliegt, daß der tragisch

notwendige Liebestod nur bei Isolde eintritt. Das Faktum der Mythe war nicht zu verschmelzen mit dem tragischen Urphänomen. Beide stören sich fortwährend, keines kommt rein zum Austrag, rein zur Gestaltung. Der äußere Verlauf des Dramas ist so und so, die eigentliche Tragödie etwas, das mit ihm nichts zu schaffen hat. Der König, der bei Wagner ein anderer Mensch wurde, handelt dennoch zweideutig und unverständlich. Bei seinem menschlichen Begreifen der Liebe beider ist der Zweikampf mit Melot, die Flucht Tristans, die Flucht Isoldens, der spätere Verdacht, der König eile aus Rache herbei, und damit das ganze äußere Drama unmöglich. Wenn Maeterlinck gesagt hat, daß ein vorübergehender Weiser tausend Dramen unterbreche, so wäre König Marke bei Wagner einem solchen Weisen zu vergleichen. In seiner Gegenwart kann sich diese Tragödie gar nicht abspielen.

Das Gespinnst der Legende war aus zähern Fäden hergestellt als das wagnersche Drama. Es hilft nichts, daß der Künstler die Mythe im zweiten Akt neu deutet. Diese Deutung, die gewiß der dazu erfundenen Musik entspricht, steht beziehungslos zum dramatischen Aufbau und seinen Veränderungen. Das tragische Ereignis, mit dem Wagner die Menschen erschüttert, hat mit der Legende seines Dramas nichts zu tun. Die neue Deutung der Sage bedürfte selbst einer neuen Sage, um sich folgerichtig auszusprechen. Wagner vergaß bei seinem Verfahren, daß der Mythos in seiner stofflichen Erscheinung eine Deutung der Welt jeweils einschließt und deshalb keine neue Deutung erträgt, ohne zerstört zu werden. Soviel ist bei dieser Untersuchung von Mythos und Drama ziemlich einwandfrei festzustellen. (Fortsetzung folgt)

An einen Schmetterling / von Hans Carossa

Während Sonne sich rings des Waldes Weihrauch entzündet,
 Trauerst du, Schmetterling, noch — dir bindet eisige Nässe
 Dein zu leichtes Gefieder, im Taumel gefährlicher Schwäche
 Möchtest du dich der Vernichtung ergeben — o wache und dulde!
 Nahe flammt dein Retter, der Strahl! Ein Weilchen, dann
 trocknet

Deiner Fittiche seidenes Mehl, und tiefer erwärmend
 Als ein andres Geschöpf, an welchem der Tod noch nicht naschte,
 Lüftest du dich in den Tag, den nimmer zu schauen du hofftest.

Aus der zweiten vermehrten Auflage von „Gebichten“, die im Insel-Verlag erscheinen.

Das berliner Theaterjahr

Immer soll gerade das letzte das aller schlechteste gewesen sein. Das war nicht einmal dieses. Warum denn? Weiß in sechs Monaten sechs Pleiten gegeben hat? Diese sechs Bühnen hatten schon vorher aufgehört, in Frage zu kommen, oder noch garnicht angefangen: das Neue Schauspielhaus, das Komödienhaus, Palfis Kurfürstenoperette, das Theater Groß Berlin, das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus und das Apollotheater. Trotzdem oder eben deshalb sind hier, niedrig gegriffen, vier Millionen vergeudet worden, und das meistens von Leuten, die es als einen Angriff auf ihre heiligsten Menschenrechte empfinden, wenn man ihnen hundert oder tausend Mark für die Vergrößerung des Heeres abverlangt. Aber überflüssiger als neue Theater sind schließlich neue Regimenter wirklich nicht, und weniger Vergnügen können sie den Aktionären auch nicht machen. Berlins Bedarf ist bis auf weiteres gedeckt. Was fehlt, sind nicht Zuschauerräume, sondern Persönlichkeiten.

*

Für das Geschäft sind Persönlichkeiten nicht nötig. Denn das beste Geschäft sind die Häuser von Meinhard und Bernauer. Die beiden fabrizieren Gebrauchsartikel, treffen im Stammladen der Charlottenstraße den Ton der neuberlinischen Kundschaft, ohne schmalzig oder gar zotig zu werden, halten auf Exaktheit und werden es nicht bei lumpigen zwei Verkaufsstellen bewenden lassen. Mosse, Ullstein und Scherl haben gleichfalls jeder mehr als zwei Verschleiße öffentlicher Meinung. Zu ähnlichen Betrieben drängt die Entwicklung des berliner Theaterwesens aus ähnlichen Gründen. Die Unkosten werden halbiert, die Einnahmemöglichkeiten verdoppelt. Die eingeführte Firma hat für eine Filiale von vornherein den Kredit, den die junge Konkurrenz erst durch Unsummen an Arbeit und Bargeld erwerben, zu erwerben trachten muß. Ersparte Spefen sind Reingewinn. Manche Compagnieschaften scheinen freilich zu nahe zu liegen, um geschlossen zu werden. So hätte Barnowsky beim Aufstieg ins Lessingtheater nicht das Kleine Theater an Altman verpachten, sondern Altman, oder einen andern, als Sozius gewinnen und mit ihm beide Bühnen leiten sollen. Aber was nicht ist, kann noch werden.

*

Barnowsky fürchtet oder ehrfürchtet sich hoffentlich nicht davor, in Brahms' Haus zu ziehen. Das hat sich in diesem Sterbefahr des Herrn nicht sonderlich von den letzten drei Jahren unterschieden. Weder der Nachfolger des Pächters Brahm noch die Mitglieder des Direktors Brahm, die als Sozietäre beisammen bleiben wollen, können auf einem Trümmerhaufen weiterbauen. Es wäre ein Irrtum, wenn sie das glaubten. An Brahm war schön, daß er sich eine Mission entdeckt hatte und sie erfüllte. Aber er hat sie eben erfüllt, hatte sie lange vor seinem Tode erfüllt. Ihn falsch beerben, heißt: die Dramen seines Geschmacks nach seiner Methode spielen. Was herauskäme, wären im allergünstigsten Fall (auf den nicht einmal zu rechnen ist) Doubletten, die wertlos sind in der Kunst. Brahm richtig beerben, heißt: eine 'Richtung' finden, der zum Durchbruch zu helfen künstlerisch lohnt; heißt: zusammengehörige Menschen darsteller unter einen Hut, auf einen Stil bringen; heißt, mit einem Wort: eine neue Fahne entrollen.

*

Seit Brahm hat das keiner weiter als Reinhardt getan. Brahms' Fahne trug — kürzen wir ab — den Namen: Naturalismus. Reinhardts Fahne trägt den Namen: Max Reinhardt. Erst von Brahms' wahren Erben ist zu erwarten, daß er — kürzen wir ab — Ibsens Erben, Hauptmanns Erben den Deutschen aufzwingt. Reinhardt wird die Zukunft des deutschen Dramas nie um ihrer selbst willen, sondern nur deshalb fördern, weil die Dramatiker sein Ensemble jedem andern vorziehen, oder weil das Ensemble gerade dieses Futter braucht. Brahm war eine Sache; Reinhardts Sache ist er. Er hat sie und sich in keinem Jahr so rein verkörpert wie in diesem. Er ist die meiste Zeit in Berlin und in Berlin dem Zirkus fern geblieben. Da fast nie ein Platz zu haben war, so ist zum zweiten Mal bewiesen, was zum ersten Mal Brahms Ibsen-Zyklus dargetan hat: daß die beste Kunst eines Künstlers zugleich das beste Geschäft ist. Wer 'Totentanz', 'König Heinrich den Vierten', 'Bürger Schippel' und den 'Lebenden Leichnam' gesehen hat, der hat den ganzen Reinhardt kennen gelernt. Wenn man aus dem Theaterjahr diese vier Aufführungen streicht, so ist es belanglos gewesen. Wenn man die Aufführungen aller übrigen streicht, so ist es tödlich gewesen. Friede seiner Asche!

Aufruf an die Musikfreunde /

von Max Brod

„Bene qui latuit, bene vixit“??

Dichtungen schreiben und Verbindungen anknüpfen, ist zweierlei. Darf es aber dem jungen Autor leider nicht sein, von besondern Glücksfällen eines Porphyrogenitus abgesehen. Meist wird nur ein Gang zu fremden Leuten, ein Eindringen in unbekannte Redaktionsräumlichkeiten über den Abdruck des ersten Gedichtes, des ersten Buches entscheiden.

Noch viel, viel schlimmer hat es ein Komponist. Der Notendruck ist teurer; und wer kauft Werke eines neuen Musikers! Die Verleger der Musikliteratur haben daher taube Ohren für neue Musik. Und eine Aufführung bedarf eines großen Apparats. Der junge Komponist muß also auf den Maecenas und Apostel in einer Person warten. Fall Hugo Wolf und andre.

Ich würde mich gar nicht darüber wundern, wenn im Nachlaß eines unbekannten alten Mannes kostbarste Musik aufgefunden würde. Nichts hat es auf der Welt so leicht, sich zu verstecken, wie gute Musik.

Es ist leider nicht naturnotwendig, daß geniale Musik-Inspirations-Fülle mit einer gewissen Vordringlichkeit und Ausdauer des um die erste Aufführung buhlenden Benehmens sich paare. Andererseits ist das ja sehr schön und keusch. Aber traurig bleibt es, daß der Komponist Adolf Schreiber, obwohl er seit Jahren in Berlin lebt, es durch die einfachen menschlichen Eigenschaften der Bescheidenheit und Zurückhaltung durchgesetzt hat, nur von einigen Zufallsbekanntschaften angehört zu werden.

Und doch ist die Musik dieses nicht mehr ganz jungen Mannes das Wichtigste und Ergreifendste, was mir seit Jahren erklungen ist. Schreiber hat zahlreiche Klavierkompositionen, Violinsonaten, Fugen, Orchesterwerke in seinen Schubläden. Und die Lieder, was für Lieder! Seine Melodien zu Prosazeilen Peter Altenbergs, seine naiven, kraftstrotzenden Balladentöne für Eilencron haben mich einen Sommer lang mit unendlichem Glück gesegnet. Ich sage es kurz: eine ganz originelle Eigenart gibt sich hier kund, ein ganz Natürliches, ohne besondere Komplikation ein bisher durch Zufall unbekanntes Grundelement der Musik.

Aber der Komponist selbst ist selbstverneinend, fast asketisch, er tut keinen Schritt für sich, er ist ein heroischer Ausnahme-

menschen. Diese Zeilen schreibe ich ohne sein Wissen, vielleicht gegen seinen Willen. Ich frage ihn nicht, ich frage niemand. Ich hasse den stupiden Zufall, der (was ja sehr schön und keusch ist — bene qui latuit, bene vixit) Genialität und Selbstverkleinerung in dieselbe Brust eingebaut hat. Ich wende mich an die Öffentlichkeit. Ich bürgе mit meiner ganzen Person, mit meinem Ansehen und mit der Zukunft meines Ansehens für die magische Gewalt der Kompositionen Adolf Schreibers.

Ich frage: Welcher Sänger, welche Sängerin studiert die Lieder Adolf Schreibers? Welcher Verleger bietet sich zur Drucklegung an? Wer veranstaltet den ersten Liederabend, den ersten Kompositionsabend für Schreiber?

Die Adresse: Kapellmeister Adolf Schreiber, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 1.

Berliner in Wien / von Alfred Polgar

Das kleine Theater brachte eine Premiere: ‚Paul Lange und Tora Parsberg‘, Schauspiel in drei Akten von Björnsterne Björnson. Paul Lange ist als Politiker hoch gestiegen, weil er als Mensch kleine Konzessionen gemacht hat. Es kommt, in späten Jahren, der Augenblick, da er umgekehrt versucht und, seinem menschlichen Heil zu Liebe, in politicis mit sich reden läßt. Das schlägt ihm übel aus. Die ‚Partei‘ pocht auf ihren Schein, das erträumte Glück — Tora Parsbergs Liebe in der sorglosen Zurückgezogenheit eines londoner Gesandtenpostens — zerbricht am Unwillen der öffentlichen Meinung, der Freunde, des Königs. Tora Parsberg, eine Edelfrau großgermanischen Stils, hält zu dem gestürzten Mann. Aber der gestürzte Mann hält nicht zu sich selbst. Er gibt sich auf, sowie ihn die andern aufgeben. Seine Einsicht von den relativen sittlichen Werten des Lebens, sein Privat-Ethos gewissermaßen, erweist sich als zu schwach, um den Kampf gegen die Moralitäten der öffentlichen Meinung aufzunehmen. Seine Energie, sein Mut, sein Selbstbewußtsein, sein Verzichten-Können reichen zur Erhaltung der innern Balance nur in den Tagen des Aufstiegs. Im Sturz gerät Paul Lange aus dem seelischen Gleichgewicht; und findet in der Liebe der geliebten Frau keinen Halt, weil das Problematische seines Schicksals doch ein zu männlich-problematisches ist, als daß es selbst von den edelsten Frauenhänden entwirrt und beruhigt werden könnte. Deshalb erschießt sich Paul Lange. Sein Schicksal und tragisches Ende läßt die Zuhörer kalt, weil beiden alles Zwingende mangelt. Auch die starke, rebliche Dialektik Björnsons vermag

da nicht zu helfen. Sie ist kaum imstande, zu interessieren, geschweige denn zu überzeugen. An dramatischer Kraft ist das Alterswerk arm. Es strebt lapidare Wirkungen an und wirkt doch nur teigig. Seltsamerweise sitzen dem ernsthaften Stück am besten und kräftigsten die Lustspiellichter: die feinen Akt-schlüsse I und II, die farbige, in vielerlei stumpfe und spitze, ehrliche und tückische Gegnerschaften zerspaltene Empörung der politischen Clique, die Figuren des Kammerherrn und der naiv-flugen alten Frau Bischof. Barnowskys Regie gab, von der Charakterisierungskunst der Herren Sternberg, Klein-Rhoden, Abel, Götz unterstützt, ihr Bestes in den zwanglosen, lebendigen Gesellschaftsszenen. Da stellte sich auch Wirkung ein. Von den breiten Duos zwischen Paul Lange und Tora Parsberg versicherte, trotz Steinrück und Fräulein Lossen, in der Gleichgültigkeit der Zuhörer, was die schlechte Akustik des Hauses übrig ließ. Fräulein Lina Lossen ist eine vornehme fluge Schau-spielerin, Herrin über alle beseelten Techniken der modernen berliner Schule (hier zu sehen: Die Wunder der Tiefe!), stolze Besitzerin eines gezähmten Temperaments und voll Bravour in der Beschwichtigung eigenen seelischen Aufruhrs. Wobei das Temperament nicht allzu widerspenstig und der Aufruhr nicht allzu stürmisch gewesen sein mögen. Was an Fräulein Lossens Kunst frostig (fast bis zur Allegorie frostig) wirkt, ist wohl nur als Verzicht auf gemeines Theater, und, was an ihrem Spiel eintönig scheint, wohl nur als noble Oekonomie der Ausdrucksmittel zu deuten. Albert Steinrücks wuchtige Gestaltungskraft bewährt sich auch an dem zerrissenen Politiker. Es ist immer ein schönes Schauspiel, wie er sein Empfinden einem Hochdruck lautloser innerer Energie aussetzt, so daß es verhalten bleibt oder nur in konzentriertester Form nach außen geschleudert wird. Die körperlichen Begleiterscheinungen dieser Innenarbeit sind leider stets so ziemlich die gleichen: Stimmveränderungen auf asthmatischer Basis, lebhafte Anspannung der Hals- und Nackenmuskulatur, unheimliches Krampfstremolo der Glieder. Und es wirkt (bei diesem Steinrück'schen Pressungsverfahren) wie das Wegräumen eines lästigen Nebenprodukts, wie das Beseitigen von Schlacke, wenn der Künstler mit dem Zeigefinger der gespreizten Hand die einsame Träne aus dem Auge rupft.

*

Bassermanns Volksfeind hat auch diesmal als ein durchaus geniales Stück Schauspielkunst gewirkt. Von Sturm und Sonne reichlichst gesegnet, blüht, in Bassermanns Darstellung, der

gloriose Eigensinn des Doktor Stodmann zu einem Helden- und Märtyrertum auf, das um so stärker ergreift, je mehr ihm Helden- und Märtyrer-Attituden fehlen. Diese Nichtausnützung der Heldenchance, dieses Pathos ohne allen Erhabenheits-Profit, gibt dem Charakter rührende, menschliche Durchschnittsmaße, die die Größe seines Leidens, Kämpfens und Triumphes umso drastischer fühlbar machen. Eifervoll wahr Bassermann das Prosaische und Justamentige des Stodmann. Seine Darstellung geht darin so weit, daß sie der ritterlichen Entschiedenheit, mit der der Volksfeind für seine geliebte Wahrheit sich schlägt, einen kräftigen Einschlag von Don-Quixoterie gibt.

Als Neuheit brachte das Gastspiel den Meister Anton in Hebbels 'Maria Magdalene'. Man begreift, daß die Arbeit am harten Material dieser Figur einen Schauspieler von der geistigen Energie Bassermanns reizen mochte. All die umständliche, breit verströmende Zärtlichkeit seiner Künstlerschaft wendet er an die Gestaltung des seltsamen Tischlermeisters, der so ungehobelt und doch von so glanzvoller dialektischer Politur ist, der seine Natürlichkeit so literarisch ausspricht, und von dessen gradlinig-einfachem Wesen die Späne so geträuselt abfliegen. Bassermann spielt den Meister Anton durchaus als verbitterten Frondeur gegen den Lauf der Welt. Das Unglück, das ihm widerfährt, scheint wie Parade und Gegenhieb eines durch giftige Kritik zur Bosheit gereizten Schicksals. Die Figur bekommt solcherart eine unheimliche Aktivität, einen feindseligen, hochfahrenden Stolz, der sich ganz gut als tragische Schuld deuten ließe. Das Randaules-Problem klingt an. Wie im 'Gnase' eine Welt, ersticht hier eine Familie an Urbäter sittlichem Hausrat, als dessen zelotischer Priester der Meister Anton-Bassermann die neuen Götter herausfordert. Sehr schön in seinen Spiel die Ausbrüche, man könnte sagen: das Loben der Rechtschaffenheit, die wie ein entfesseltes Element, Blühendes zu Tode hagelnd, niedergeht. Sehr schön die Augenblicke der Weichheit und Güte, der Vaterliebe, die sich nicht recht hervortraut, weil ihre Wärme etwa auch Böses im Kinde fördern könnte. Ganz scharf wirksam die Hohnreden gegen Lüge, Eigennutz und Schwäche, funkelnd von einer Art redlicher Arglist. Und so wäre Bassermanns Meister Anton eine große Leistung, wenn sie nicht das Glück jedes Einfalls und jeder Nuance bis zum letzten Tropfen auskosten wollte. Man kann aber einer Schauspielkunst nicht froh werden, die, was Rechtens eine schmale Sekunde sein dürfte, zur geschwollenen Minute überslopft. Wenn auch mit lauter primissima Genialitäten.

Wintergarten / von Kurt Tucholsky

Die Saison ist aus. Aber das eine Variété, das wir in Berlin haben, wird durchspielen, weil jetzt die Amerikanersaison ist und das Kaiserjubiläum und viele Fremde in Berlin sind. Wenngleich nun der gewissenhafte Rezensent selbst im heißen Sommer hingehen wird — es erscheint mir doch an der Zeit, einen Dankeschoral zu blasen, aber auch die Trompete abzusetzen und eine kleine Rede zu reden.

Choral: Dank! Vielen Dank! Selten, daß man einem Geschäftsbetrieb am Schluß des Winters dankt. Aber der Laden hat nie ein Gehl daraus gemacht, daß es sich hier ums Geldverdienen dreht. Er hat immer gesagt: Amüsiert euch, kommt alle herein, zahlt gehörig, und ich werde dafür sorgen, daß es so unterhaltsam wie möglich wird. Und das war es. Wir alle verdanken dem Variété ja soviel, Literaten, die jungen Maler, alle, alle. Ist es nicht eine eigene Atmosphäre? Ist es nicht prickelnd, aufreizend, seltsam? Es ist.

Nehmt etwa das Maiprogramm. Nicht einmal besonders gut; alte Nummern aus dem vorigen Monat, was für die Stammgäste immer ein bißchen langweilig ist. Aber, aber: war da nicht ein Wunderpapagei, der traurigen Sopran zur Orchesterbegleitung Liedchen sang? So etwas, wie die kleinen Kinder singen, wenn Mama sie dem Besuch vorführt, leise, ein bißchen mißgestimmt, und die wesentlichen Bestandteile des Gesanges in eine Silbe zusammengezogen? Und saß nicht ein Kakadu dabei, der seinerseits das Entrée übernommen hatte? Er konnte nur ein Wort: Papagei. Und er sah aus wie Julius Sachs, so kleine Neugelchen hatte er und eine mächtige Nase, über die er verschmizt und blinkend herübergucken mußte. Ein wackerer Vogel. Er faute Nägel, wenn die flügere Konkurrenz Loohrra sich leer redete, und er mauschelte und hebberte und plusterte sich auf. Und ein Elefant war auch da, der eine Romik entfaltete, wenn er abschob, um die ihn jeder Romiker von Beruf beneiden konnte. Schlurchend und wiegend zog er den heimatlichen Ställen entgegen, obgleich er es gar nicht mehr nötig gehabt hätte — denn das Erforderliche hatte er schonst auf der Bühne besorgt. Gott, Sie kennen ja alle diese Programme: Rena Parker, die amerikanische Sängerin, die ihr Lied so hübsch sang, wie es sich für sie gehörte, und der Kunstpfeifer und der Springer . . .

Noch nie haben wir uns dort gelangweilt. Immer war es bunt und lustig und manches Mal unheimlich, aber fast immer gut. Gestern zum Beispiel: denken Sie, die Bühne war

ganz leer, und aus einem unterirdischen Loch spritzten viele Papierschnitzel, als ob ein Vulkan sie herauspustete, blau waren sie beleuchtet, und lila und rot. Und erst viel später kam 'De Dio' und tanzte und flog, bis ein bunter Bänderregen über sie herabfiel. . . .

Und ich hebe meine Fanfare an den Mund und blase ein schmetterndes Dankgebet dem lieben Gott und der Direktion des Wintergartens.

Aber nun kommt doch die versprochene Rede. Id est: der Schrei nach der Variétékritik. Diese Beschäftigung ist bei uns etwas heruntergekommen. Zeilenreporter verüben sie, und auch ich werde sicherlich, ebenso wie sie, in den Verdacht kommen, dies nur um der Freibillets willen geschrieben zu haben. Aber hier handelt sich um etwas andres. Nämlich: wir wollen unsrer Stadt das einzige Variété bewahren, das Kino und Phantasielosigkeit der Bürger ihr übrig ließen. Wenn es so weiter geht, ist in ein paar Jahren der Wintergarten nicht mehr. Nicht, als ob er schlechte Geschäfte machte. Aber das Interesse läßt allmählich nach, die Leute haben nicht mehr die Augen für einen genialen Körper, für die Schauer der Komik, für die Lustigkeit der Farben. Wer hat es ihnen je gezeigt? Wenn einer ein neues Drama nicht kapiert, darf er sich nicht beschweren — denn er fände hier und da Erklärungen. Dem Variété zollen die Tageszeitungen unbedingte Anerkennung und schaden ihm damit mehr, als es der größte Mörgler vermöchte. Die Leute geben natürlich nichts mehr auf diese Waschzettel, und wenn einmal wirklich etwas Hervorragendes da ist, verpufft jede Ankündigung, weil sie als unwahr empfunden wird. Wer sagt dem Wintergarten, daß das letzte Programm neben vielem Schönen Kitsch in Masse enthält? Nicht den Kitsch, der zum Variété gehört, wie die Pleite zu einem berliner Theater — wer sagt, daß dies und das in jeder Nummer besser gemacht werden könnte, daß die 'De Dio' schlechte Clichés im Scheinwerfer hat, daß die lebenden Bilder 'Porcellaine' unerlaubt dumm sind? Wer sagt es? Der Reporter wird sich hüten, denn er verliert Freibillet und Zeilenhonorar und seine Zeitung das Inserat. Aber es wäre doch nötig. Der Bürger würde zum Sehen erzogen, und die Direktion würde lernen.

Und wir hätten — Fanfare! — unsern alten guten Wintergarten in neuem Glanz. Denn hier ist heute schon Kultur, saubere Arbeit, kein Schwindel, kein Dilettantismus, kein ganz Unberufener — hier ist all das, was wir in den meisten Theatern entbehren müssen. Hosianah!

Rieselacks trockener Humor / von W. Cremer

Es gab einmal eine Zeit, da man Herrn Rieselack, dem pflichtgetreuen Katasterbeamten und gelegentlichen Mitarbeiter am konservativen Kreisblättchen, alles hätte vorwerfen können, nur nicht, daß er einen Funken von Humor besäße. So etwas fiel ihm nicht einmal im Traume ein. Im Gegenteil: sein tiefster, strengsittlicher Charakter haßte jede, wenn auch noch so versteckte Anspielung humoristischer Art, und sein einziges Ideal war, in der Zeitung über ideale Dinge wie Kriegervereine, Fleischzölle und orthodoxe Pastoren begeisterte Artikel, frei von Ironie und unmoralischer Satire, zu schreiben. Aber merkwürdig: selbst die geistig genügsamsten Blätter wollten bei aller Anerkennung seiner guten Gesinnung von seinen Aufsätzen wenig wissen, und Herr Rieselack würde wohl längst als unverstandene Größe im Katasteramt verstaubt sein, wenn nicht eines Tages ein merkwürdiger Zufall in sein Leben eingegriffen hätte. Nämlich mit einer eingeschlagenen Nase.

Es war bei einer patriotischen Wahlversammlung, als die durch gutsherrlichen Schnaps etwas stark begeisterten Bauern Herrn Rieselack irrtümlich für einen liberalen Agitator hielten und natürlich auftragsgemäß furchtbar verprügelten. Sein Nasenbein erlitt dabei eine bemerkenswerte Deformation, eine vollständige Verschiebung nach einer Seite, sodaß sein Gesicht, als er nach drei Wochen das Krankenhaus verlassen konnte, einen interessanten, ironischen Ausdruck angenommen hatte: einen spöttischen Zug um den linken Nasenflügel, der die Leute bei den gleichgültigsten oder ernsthaftesten Bemerkungen Rieselacks zu einem verständnisvollen Lächeln veranlaßte. Denn man will sich doch nicht blamieren, indem man eine witzig boshafte Anspielung einfach nicht verstanden hat. Daher kam es denn auch, daß der Redakteur des „Stadtboten“, als ihn Rieselack mit einem flammenden Aufruf gegen die „Nachteulen am Herzen des deutschen Volkes“ besuchte, dem Autor seine höchste Anerkennung über die ausgezeichnete trockene Ironie aussprach. Leider könne er selbst einen solchen Simplizissimusartikel in seinem Blatt nicht veröffentlichen, denn die Leser seien hier noch zu kleinstädtisch für diesen schneidenden Humor. Und er schickte die „Nachteulen“ als zugkräftige Satire an das radikalste Blatt der Reichshauptstadt.

Drei Tage später war Rieselack berühmt. Eine solche respektlose Sprache, einen solchen schonungslosen Witz, ein so blutiges Herunterreißen des Byzantinismus hatte man noch nicht erlebt! Rieselack bekam begeisterte Briefe mit der Anrede:

„Werter Genosse“, im Reichstag verlangten die Konservativen feinetwegen eine Verschärfung des Preßgesetzes, und die Zeitung bat telegraphisch um einen neuen Artikel. Kieselad schickte einen schwungvollen Dithyrambus: „Der Parademarsch als Mittel gegen die Unsitlichkeit“, ein Schmerzenskind seiner Muse, das schon lange in seinem Schreibtisch lag. Bisher hatte es nämlich niemand drucken wollen, aber jetzt, da man Kieselads trockenen Humor kannte, wurde es ein sensationeller Erfolg. Die ganze reaktionäre Presse schlug Lärm ob dieser offenen Verhöhnung des Heiligsten, der Papst erließ eine Enzyklika, und der Staatsanwalt erhob Anklage wegen Verächtlichmachung militärischer Einrichtungen.

So erlangten Kieselads satirische Artikel Weltruf. Sie wurden in alle Sprachen übersetzt und galten überall als Beweis für die unerhörten Zustände in Deutschland. Sein Stil war unnachahmlich, und wenn auch eine ganze Schule von kleinen Kieselads entstand: so witzig und ironisch wie der Meister konnte doch niemand die Schäden des öffentlichen Lebens bloßlegen. Am großartigsten aber war er als Redner. Früher hatte ihn der Vorsitzende des patriotischen Wahlvereins mit Gewalt am Sprechen verhindert, um nicht die Mitglieder zu verjagen: jetzt las Kieselad in überfüllten Sälen alte Vorträge ab über Deutschlands Eichenwälder, über die welsche Süde und den innern Erbfeind, und unter den Zuhörern war keiner, der sich nicht vor Entzücken wälzte. Er brauchte ja auch nur auf das Podium zu treten mit seinem ernsten, fast finstern Blick und dem verräterischen Lächeln im Gesicht, das soviel verhaltene Ironie ausdrückte, und schon brach ein Sturm der Begeisterung los.

Peter Josef Kieselad war nunmehr ohne Zweifel der erste deutsche Humorist. In Goldschnitt lag er unter dem Weihnachtsbaum, seine Witze rangierten in der Literaturgeschichte dicht hinter Goethes Gedichten, und den verschuldetsten Theaterdirektoren ging das Herz auf, und sie fanden Mut zu neuem Pumpen, wenn sie ein Stück von ihm erwarben. Er gewöhnte sich auch bald eine enorme Fruchtbarkeit an. Täglich saß er in seinem vornehm ausgestatteten Literaturetablissement und diktierte vierzehn Maschinenschreiberinnen gleichzeitig den Tagesbedarf an Lustspielen, Romanen, Humoresken und Anekdoten, während Hoftheaterintendanten, einfache Direktoren, Verleger, Interviewer und vor allem Verehrerinnen antichambrierten und sehnsüchtig auf den Moment warteten, da der große Mann einen Augenblick vom Dichten ausruhte, um sich den gewöhn-

lichen Sterblichen zu zeigen. Sein Ruhm schien für die Ewigkeit begründet zu sein.

Und doch kam es anders. Nämlich er verliebte sich eines Tages in eine junge Dame und machte nun die schmerzliche Entdeckung, daß die Angebetete ihn in keiner Weise ernst nahm. Bei seinen feurigsten Beteuerungen krümmte sie sich vor Lachen, und wenn er sie zu einem Rendezvous bestellte, ging sie erst gar nicht hin, denn sie sah es ja seinem Gesicht an, daß alles nur Alß und Fopperei war. Er geriet in Verzweiflung und schwur sich schließlich zu, diesen diabolischen Gesichtsausdruck, diesen humoristischen Zug um die Nase zu beseitigen. Schleunigst ging er zu einem berühmten Spezialisten.

Dieser sah sich Rieselad's Nase mit Interesse an. „Kleinigkeit“, sagte er, „wir haben schon ganz andre Sachen in Ordnung gebracht.“ Und er zeigte ihm einen lebendigen Mops, dem er eine Ablernase aufgepflanzt hatte. Das kleine Tier sah direkt majestätisch aus.

Rieselad wählte sich in dem ihm vorgelegten Musterbuch eine griechisch-römische Nase mit etwas Schillernase gemischt, und als er nach vierzehn Tagen die Klinik verließ, war er ein neuer Mensch geworden. Er warf sich in die Brust und jubelte, denn jetzt würden ihn die Menschen doch endlich ernst nehmen. Und sie nahmen ihn sehr ernst.

Schon gleich am selben Abend erlebte er nämlich im Vortragssaal eine große Ueberraschung. Der Zuschauerraum war wie immer bis auf den letzten Platz mit Menschen gefüllt, die ihn mit Beifallgebrüll begrüßten, die sich drängten und schlugen, um den berühmten humoristischen Gesichtsausdruck besser sehen zu können. Aber merkwürdig: kaum war Rieselad auf das Podium gestiegen, da legte sich eine eisige Stimmung über die Versammlung, und alles schaute auf das finstere, ernste Männchen, das dort mit einschläfernder Stimme ein langweiliges Gewäsch vortrug. Ein Hohn- und Entrüstungsgelächter brach aus, die Leute verlangten ihr Geld zurück, und als Rieselad mit dem Mut der Verzweiflung weiterlaß, stürmten sie das Podium und jagten ihn aus dem Saal.

Die Leute waren wie aus einem Traum erwacht. Kein Mensch begriff, wie man an diesem traurigen Gesellen auch nur eine Spur von Humor entdecken konnte. Die Zeitungen warfen die feurigsten Artikel Rieselad's ungelesen in den Papierkorb, kein Theaterdirektor, kein Hofintendant wartete mehr im Vorzimmer, und unter dem Weihnachtsbaum lagen jetzt in Goldschnitt Bücher von ganz andern Leuten. Der weltberühmte Rieselad war mit einem Schlage in der ganzen Welt vergessen.

Antworten

Wiener. Weshalb in aller Welt toben Sie? „Ach, das ist himmlisch!“ singt Mozarts Basilio. Auch dies ist himmlisch. Da eifere noch einer gegen die Interviewer. Einem hat Hans Gregor „kurz und bündig“ erklärt, daß er am ersten Januar 1914 nicht gehen werde, sondern bis 1921 bleibe. „Ich bin sogar fest überzeugt, daß ich noch länger bleibe . . . Erstens wäre ich, so muß ich fürchten, nach Wien für jedes andre Theater unbrauchbar. Sollte ich dann etwa Intendant in Mannheim werden oder Direktor in Hamburg? Nach der wiener Hofoper? Es gibt auf der ganzen Welt kein Institut, das sich mit der wiener Hofoper vergleichen ließe.“ Es gab keins, als Mahler regierte. Das ist lange her. Wenn Gregor weiter so wirtschaftet wie bisher, dann ist allerdings zu fürchten, daß er nicht bloß für jedes andre Theater unbrauchbar wird, sondern zunächst doch wohl für die wiener Hofoper. Seine Zuversicht, daß es einzig und allein von ihm abhängt, ob er wiener Hofoperndirektor bleibt, und nicht auch ein bißchen von seiner „vorgesetzten Behörde“ — diese Zuversicht ist beneidenswert. Dabei braucht das Publikum nur noch einmal einen Skandal anzuzetteln wie kürzlich bei den ‚Hugenotten‘, und Gregor ist am nächsten Tag entlassen. Denn es ist sein Irrtum, daß er „in dem fünfshundertköpfigen Organismus, für den er verantwortlich ist, auf Ordnung halten soll“. Auf Musik soll er halten.

F. Bl. Erich Schmidt hat entschieden Glück mit den Druckfehlern, die es in den Nekrologen über ihn gibt. Voriges Mal war es Lewinsky, der sich in Eliwinski verwandelt hatte; diesmal schicken Sie uns einen Loewenthal. Ist Sonnenthal gemeint? Man weiß es nicht. Und so werden denn nach wie vor die Seher sich mit dem Handrücken über die trauernde Nase wischen, erschüttert weiter setzen und, wie ihre Brotherren, große Menschen und Theateragenten keineswegs auseinanderhalten.

Paul R., Friedenau. Daß Sie ein Stück geschrieben, und daß es in D. seine Uraufführung gehabt hat, war mir unbekannt. Ich soll aber durch „ein kleines Referat“ darauf hinweisen. Wie denken Sie sich so etwas? Die Blätter, die Sie beigelegt haben, und die eine Rezension Ihres Stücks enthalten, lassen sich auch vom Theaterbureau Reklamenotizen über ein unbekanntes, ihnen und ihren Lesern unbekanntes Stück senden, und das sieht dann so aus: „Dieses Stück ist wieder dazu geschaffen, den Besuchern ein paar frohe Stunden zu bereiten. Die Handlung ist aus dem Leben gegriffen, und da der Verfasser reichlich für Humor und der Komponist für hübsche Musik gesorgt hat, ist es sehr zu empfehlen.“ So in D. Wir in Berlin sind immer noch der Ansicht, daß man ein Stück gesehen haben muß, um darüber zu urteilen. Denken Sie, wir verrissen es. Sie würden in Geschrei ausbrechen und über kritischen Leichtsinns schimpfen. Mit Recht. Denn einen Tadel, meinen Sie und viele andre, muß man begründen. Bei einem Lob kommt das nicht so genau drauf an.

K. S., Berlin. Gott, Sie haben ja recht. Wenn nur die Filme halb so lustig wären wie die Plakate. Ludwig Rainer zeichnet schon eine ganze Weile für den Kino, und niemand hat den Stil dieser Unterhaltungsbudike so begriffen wie Barrère, der die Ankündigungen für Prince und Linder malt. Kein Organ seiner Menschen, das nicht irgend etwas Uebermenschliches hätte,

keine Bäck, die nicht rostrot wäre, kein Augenstern, der nicht aus-
sähe wie der Wasserspiegel eines trüben Seiches. Und alle Geste-
riesengroß, jeder Schmerz ohne Maßen, jede Freude brüllt zum
Himmel mit gekrampften Händen. Gehst Du aber hinein — nun,
Sie kennen ja den Stumpfsinn zur Genüge.

Else W., Moabit. Öffentliches Interesse? Meinetwegen. Einer
unsrer deutschen Philologen verspricht Ihnen in der Unterhaltung,
etwas über Literatur zu senden. „Denn“, sagt er, „ich habe mich
auch ein wenig mit dieser Geisteswissenschaft abgegeben.“ Am
nächsten Tag kommt — Goethe? Eulenberg? Wedekind? Sied?
Ein kleines Heft: Ethnologieen (1. Hunzen, verhunzen. 2. Ge-
pörricht.) „Freundlich überreicht vom Verfasser.“ Sie dürfen sich
nicht wundern. Das behandelt die Literatur unehrerbietig, wird
sie immer anschreien, schelten, verunehren, verunstalten, durch Be-
schmutzung oder durch Schlag, sodann verstümmeln — kurz: ver-
hunzen oder hunzen.

T. Pie. Da hat man Ihnen nichts vorgemacht. In der Pots-
damer Straße zu Berlin klebt an einem Kino ein Plakat, und da
steht drauf: „Lotti oder Von der Portierloge ins Palais de danse.
Das vornehmste Filmdrama aller Zeiten!!!“ Det jibbs.

D. J. Wo Sie sich orientieren können? Bei Wilhelm Born-
gräber erscheint jetzt eine Sammlung: „Der moderne Dichter“. Zum
Beispiel: Thomas Mann, Rilke, Eulenberg, Hauptmann und —
Otto Borngräber. Wenn das einreißt, werden wir folgende Dichter
erleben: Leopold Jonathan Fischer; Franziskus René Müller;
Sigurd Reiß; Amadeus Rowohlts Nachfolger; Ernst Günther Dester-
helm & Co.

Saisonbeschluß / von Ignaz

Nun reibt der Heldenbater sich mit Margarine
die Schminke aus dem fetten Doppelfinn,
und auch im Silberhaar die Heroine
legt alles ab und hin.

Verstaubt und leer steht nun der Kassenschalter,
so schieben alle nach einander ab:
das Personal und der Konkursverwalter
und Herr von Glasenapp.

Und es erheben sich so manche Fragen:
Da hollaender nicht immer schweigen kann —
der Speichel rinnt auch in den warmen Tagen —
wo läßt es dieser Mann?

Wovon soll der Gerichtsvollzieher leben?
Es bleibt nicht immer, wie es einstens war . . .
und wohin soll er nun den Ruckuck fleben?
Oh einziger Lothar!

Und kurz und gut: Nicht immer gings dem süßen Rinde
Thaliens gut, und meistens nur so so . . .
Nun aber kommen Wiesen und die Sommerwinde —
Rideau!

Rideau!

Rundschau

Wiesbadener Mai- festspiele

Der Glou der diesjährigen Maiispiele war die Anwesenheit Seiner Majestät und die daraus entspringenden Rassen-rapporte. Ränge und Parkett waren bombenvoll und fest entschlossen, sich zu begeistern. Aber es ging nicht. Stillstand ist Rückschritt; Wiesbaden ist Stillstand und Rückschritt. Wäre es wenigstens ganz beim Alten geblieben! Früher waren die Festvorstellungen doch „in ihrer Art“ vollendet, wenn einem auch diese ‚art‘ widerstand. Diesmal waren sie sogar in ihrer Art schlecht. Selbst der spiritus imperator dieser Spiele hielt es heuer nicht mehr aus. Vom Publikum ringsum beäugt, verzog der Kaiser keine Miene, bewegte keinen Finger zum Applaus. Unten schlugen ein paar zerstreute Hände versehentlich in einander. Die andern aber waren nicht päpstlicher als der Papst.

Eröffnet wurden die Mai-festspiele mit einer glanzvollen Dekorationsprobe von Webers ‚Oberon‘. Herr und Frau Dessler markierten den Kalifen und seine Tochter. Gespielt hat an diesem Abend nur das Orchester unter Schlar und zwar so vorzüglich, als gälte es dem Dirigenten, für seine Melodramatisierung des Weber'schen Meisterwerks vor allem Volke Abbitte zu leisten.

Beim ‚Freischütz‘ schienen

die wiener Dekorationsmaler Rautsky und Rottonara ein Neunzigstel unsrer vorjährigen Kritik beachtet zu haben. Der Bühnenrahmen war für Interieurs merklich verengt, das Jungfernzimmer Agathens zwar noch immer zu ausgedehnt in der Tiefe, doch schlicht empfunden und hübsch gebaut: ein ländlich hohes Mädchenbett stand sauber in einer schmalen Nische. Man sah die bange Braut verträumt auf dem Bett-rand sitzen, ihr gepreßtes Herze im Gesang erleichtern (aber nur mit dem geistigen Auge — in Wirklichkeit stand Agathe vorn an der Rampe und sang ihre Noten ins Publikum). Die Wolfsschlucht war von allen guten Geistern des Himmels und der Bühnenkunst verlassen. Von mildem Mondlicht durchflutet lag sie da, sanft wie eine Schafweide. Ein paar Gerippe müllerten, und alle Theater-anekdoten von unfreiwilliger Wolfsschluchtkomik verblaßten vor dem turtelnden Uhu und dem Siebenschwein, das er-rötend über die Bühne zottelte.

Am andern Tage, an dem Otto Ernst die Stelle eines Dichters vertrat, bekam man zwar auch keine Inszenierung, aber immerhin drei richtige Schauspieler zu Gesicht: Valentin und Clewing aus Berlin und Ernst Legal, dessen ehrliche Gestaltungs-kraft vom Schicksal in das Wiesbadener Personal verschlagen wurde.

Die Zahl derer, die hier gegen den Strom schwimmen, ist seit vorigem Jahr noch kleiner geworden. Selbst die Kraft der Mebus-Bleibtreu scheint erlahmt. Der heldische Tenor Seidler hat das Theater Anall und Fall verlassen, und der neugewonnene Stern Forchhammer leuchtet nicht mehr. In winzigen Episoden findet man da und dort noch Talente, an die Wand gedrückte Künstlernaturen, in denen es zuweilen aufblüht, um gleich wieder zu verlöschen; keine Regie nimmt sich der Begabung an. Auf dem Zettel steht der Dramaturg Linsemann als „diensttuender“ Regisseur. Sicherlich tut er auch mit allem Fleiße Dienst am Hoftheater, aber nicht an der Kunst. Otto Ernst ist gewiß kein Verkünder großer Wahrheiten, aber ein Satz von ihm, den Ballentin kategorisch zum Schlußpunkt der Komödie machte, blieb mir haften: „Lüften Sie,“ so rief er, indem er mit der Linken einen Kreis in der Luft beschrieb, „lüften Sie diese muffige Bude mal ordentlich aus!“ Aber seine Worte verhallten, bieweil der Vorhang fiel, ungehört und unverstanden in einem dreifachen Kaiserhock. Adrian Aleppo

Operetten

Der alte ‚Mitado‘ lebt noch. Zwar: das Charlottenburger Riesen-Volks-Opernhaus ist für die Darstellung einer Burleske-Operette gänzlich ungeeignet. Aber unter diesen flotten und parodistischen Nummern ist keine, die man vermissen möchte, und jede hat ihre melodischen, instrumentellen und rhythmischen

Reize. Der szenisch schwache erste Akt ist noch immer ein Simson gegen die besten Akte aller modernen Operetten. Freilich: mit tödlichem Ernst darf diese Musik nicht interpretiert werden. Zur Ausgelassenheit hatte man keinen Mut, wohl auch nicht die Leichtigkeit des Geistes. Routine im üblen Operettensinne wäre nicht am Platz. Aber Einfälle, Einfälle, ihr Herren Pedanten. Wenigstens zeigte Wunderwald in Dekorationen und Kostümen Witz, und Baghalters Orchester war sehr lebendig, wenn er auch an Effektsüchtigkeit des Schlechten zu viel tat. Waren das aber Chor-Evolutionen und Tänze, war das eine disziplinierte Schar von Sängern, die eine Ahnung von Takt haben? Ein Tohwabobu ohne Rhythmus war es meist. Regisseur Kaufmann wird etwas mehr aus sich herausgehen müssen, wenn er Einfluß auf den Gesamteindruck einer Aufführung haben will. Danken wir Lieban. Er ist noch immer zum Krüßen. Charme, Drolerie und Fröhlichkeit sind ihm geblieben, und sein Vortrag des Bachstelzen-Liedes ist köstlich wie vor fünfzehn Jahren. Wer noch? Josef Plaut mimte den Mitado mit Grandezza und erhielt für selbstverfaßte Aktualitäten ehrlichen Beifall.

*

Nur weil den landläufigen Operettenbüchern jeder Funke von Geist fehlt, konnte ‚Der lachende Ehemann‘ von Brammer und Grünwald stellenweise überraschen. Aber ein Grund zum Jubel? Eine französische

Idee ist verdeutsch, verwienert und verdeutlicht, als gäbe es im Spiel mit dem Ehebruch keinerlei Zwischenstufen. Der erste Akt ist so ungeschickt wie nur möglich, im zweiten blicken sozusagen Menschlichkeiten durch, und der dritte lebt von einem glücklichen Einfall. Auf den Dialog ist mehr Sorgfalt verwandt, als auf die ortsübliche Schleuderarbeit. Aber die Witzgarnierung! Und der Komponist Edmund Emsler ist entweder ganz ausgeschrieen oder hat geschlafen, als er diese Melodien schrieb. Bleibt die Aufführung. Seitdem Monti

allein bei uns Operette spielt, darf man ihm getrost das Kompliment machen, daß es nirgends so gut geschieht wie bei ihm. Er kann für kleine Nebenrollen die Berühmtheiten von einst verwenden, mit denen leicht zu arbeiten ist. Der Gast Julius Spielmann ist sich, nach meinem Geschmack, seines Wertes zu bewußt. Etwa: „Schaut her — so spült man Operett!“ Er spricht klug und durchdacht und paßt vor allem für diese dankbare Rolle. Das Singen macht ihm schon Beschwerde, und es ist besser, wenn er nur spielt. Fritz Jacobsohn

*

Die Nummern 22 und 23 erscheinen als Doppelnummer am 5. Juni.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Julius Blumenthal: Das Americangirl, Dreiaktige Operette, Musik von Kurt Jorlig. Karlsbad, Stadttheater.

Hjalmar Meibell: Anna Boleyn, Drama. Altenburg, Hofth. Berliner Theaterverlag.

Bernard Shaw: Pygmalion, Fünfsaktige Komödie. Wien, Burgth.

Aufführungen

1. von deutschen Werken

6. 5. Rudolf Eger: Ein Gramm Radium, Groteske. Prag, Neues Deutsches Th.

10. 5. Herbert Eulenberg: Das Geheimmittel, Ein Akt. Breslau, Lobeth.

Georg Hermann: Jetzt-chen Gebert, Fünfsaktiges Schsp. Frankfurt a. M., Schspth.

11. 5. Paul Freund: Das Gassenmädchen, Operette, Text von Georg Monkowski. Breslau, Schspth.

13. 5. Herbert Fuchs: Katharina von Medici, Schsp. Eisenach, Stadtth.

2. von übersehten Werken
Graf Géza Zichy: Robosto, Oper. Breslau, Stadtth.

3. in fremden Sprachen
Gabriel Fauré: Pénélope, Oper, Dichtung von René Fauchois. Paris, Champs Elisées.

Jubiläen

Die Einnahme von Berg-op-Zoom: 25, Berlin, Kammerspiele.

Die fünf Frankfurter: 75, Hannover, Deutsches Th.

Neue Bücher

Der moderne Dichter. C. F. W. Behl: Gerhart Hauptmann. 32 S. Paul Jech: Rainer Maria Rilke. 67 S. Johann Gottfried Hagens:

Herbert Gulenberg. 61 S. Paul
Friedrich: Thomas Mann. 54 S.
Karl Arthur Schmidt: Otto Born-
gräber. 81 S. Berlin, Verlag
Neues Leben, Wilhelm Borngräber.
Je M. 1,20.

Dramen

Agel Delmar: Marshall Vor-
wärts, Heimatspiel in zwei Akten.
Potsdam, A. W. Hahns Erben.
109 S.

Georg Kaiser: König Hahnrei,
Fünf Akte. Berlin, E. Fischer.
167 S.

Kurt Meher-Rotermund: Der
Kauf der Jugend, Dreiaktiges
Schsp. Wolfenbüttel, Hedners
Verlag. 67 S. M. 1,50.

Preisauschreiben

Die Leitung der 'Vereinigten ber-
liner Volksbühnen', Direktion
Hans Ritter, erläßt gemeinsam
mit der Bühnenabteilung des Ver-
lags Desterheld & Co., Berlin
W. 15, ein Preisauschreiben zur
Erlangung einer modernen ber-
liner Posse. Für das beste abend-
füllende und bühnenfähige Werk ist
ein Preis von 1000 Mark ausgesetzt.
Das preisgekrönte Werk wird von
der Direktion zur Aufführung als
eine der ersten Novitäten der Sai-
son 1913/14 zu den üblichen Tan-
tiemensätzen erworben. Der Tau-
sendmarktpreis wird hierbei aber
nicht in Anrechnung gebracht. Der
Verlag Desterheld & Co. über-
nimmt gleichzeitig den Vertrieb des
prämierten Stückes für die Büh-
nen. Die Einslieferung der Manu-
skripte hat spätestens bis zum
15. Juli dieses Jahres an den Ver-
lag Desterheld & Co. zu erfolgen.
Das Preisrichteramt haben über-
nommen: die Herren Hans Hyan,
Erich Desterheld, Hans Ritter,
Walter Turzinsky. Die nähern
Bedingungen sind kostenlos vom
Verlage Desterheld & Co., Berlin
W. 15, zu erhalten.

Personalia

Engagements

Berlin (Neues Volksth.): Wer-
ner Schott 1913/16.

Darmstadt (Hofth.): Robert
Henry Perkins (Heldenbariton),
Armin Wassermann vom Dessingth.
1913/16.

Innsbruck (Stadtth.): Friedrich
Ziegler (Reichersche Hochschule).

Wannsee (Josef-Kainz-Th.): Erna
Kabisch vom Lübecker Stadtth.

Codesfälle

Gustav Loewe in Dresden. Ge-
boren am 22. 4. 1865 in Prag.
Früher Mitglied des prager Deut-
schen Landestheaters.

Nachrichten

Herrn Rudolf Lorenz ist die Ge-
nehmigung zur Errichtung einer
Freilichtbühne erteilt worden, die
Josef-Kainz-Theater heißen und
noch im Mai eröffnet werden wird.
Die Freilichtbühne, deren Anlage
von dem Architekten R. U. Herr-
mann entworfen ist, erhebt sich am
Wannsee auf einem über 30 000
Quadratmeter großen Gelände und
wird 1000 Sitzplätze haben. Als
regelmäßige Spielzeit ist an den
Wochentagen die sechste Abendstunde
bestimmt worden.

Direktor Monti tritt am
31. August von der Leitung des
Theaters des Westens zurück.

Das Stadttheater von Auffig,
das Maria Bospischil drei Jahre ge-
leitet hat, ist zum Herbst an Max
Steiner-Kaiser, bisher Direktor der
Stadttheater Saarbrücken und Rat-
ferslautern, vergeben worden.

Der frühere Intendant des
braunschweiger Hoftheaters Frei-
herr von Wangenheim übernimmt
nach dem Ausscheiden des Herrn
von Frankenberg-Ludwigsdorf am
15. Juni wieder die Geschäfte der
Intendantur.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

5. Juni 1913

Nummer 22/23

Wagner / von Leopold Ziegler

IV.

Ich habe bis dahin von dem Umstand abgesehen, daß Wagners Gesamtwerk noch etwas anderes ist als ein Drama in dem bis auf ihn gültigen Wortverstande. Gewiß muß es, wenn es überhaupt der Kunstgattung des Dramas angehören will, dessen allgemeineren Bildungsgesetzen unterworfen sein. Nur unter dieser Voraussetzung besteht eine Beurteilung zu recht, deren Maßstab der gegenwärtige Begriff dramatischer Organisation ist.

Aber schließlich muß man diese Betrachtung, damit sie einigermaßen erschöpfend werde, ergänzen durch die Besonderheiten, die dem Musikdrama als solchem eigen sind. Sicherlich hat ja die Verbindung des Dramas mit der Musik schon auf die bisher erörterten Fragen bestimmend eingewirkt. So wurde schon oben angedeutet, daß Wagner den Mythos als Stoffgebiet des Dramas deshalb fordert, weil er ihm die dichterische Grundlage für musikalische Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen denkt. Die Musik und ihre Verwendung bestimmt demnach in diesem Drama, noch ehe sie als Gestaltungsmittel in ihm auftritt, die Auswahl des Stoffes. Sie verursacht die Wiedererweckung der Mythe, den Kult des Legendären.

Das sammelt die Aufmerksamkeit auf das Grundproblem aller musikalischen Dramatik, wie es sich in zwei Teilfragen ausdrücken läßt: Welche Beziehung besteht einerseits zwischen dem Klang und dem Wort, andererseits zwischen der Musik und dem Bühnendrama mit seinen szenischen Vorgängen und Gestalten?

Was das Verhältnis des Klanges zum Worte betrifft, so bietet es der Ästhetik eine Aufgabe von hoher Schwierigkeit dar. Denn eine Erkenntnis dieses Zusammenhanges setzt die begriffliche Feststellung der ästhetischen Wirkung des Klanges

587

wie des Wortes voraus: eine psychologisch-artistische Grenzfrage von fast abschreckender Dunkelheit. Es wäre leichtfertig, hier im Vorbeistreichen die Entwirrung dieses Problems bieten zu wollen. Ich beschränke mich deshalb zunächst auf den Nachweis, wie dieses Verhältnis nicht ist, nicht sein kann: nämlich, daß es kein aesthetisch notwendiges ist.

Wie auch die Wirkung von Klängen auf den Hörer beschaffen sei, darf sie jedenfalls als eine unbestimmbar zuständige bezeichnet werden, im Gegensatz zu den Vorstellungen, die das Wort machruft, und die entweder bestimmbar gegenständlich sind oder es doch zu sein streben. Das will keineswegs jener Theorie widersprechen, die heute in der Sprache ursprünglich eine Ausdrucksbewegung, eine Lautgebärde findet ähnlich dem Gestus, den mimischen Veränderungen von Gestalt und Gesichtszügen, dem Weinen und dem Lachen. Mag immerhin die Sprache bei ihrer Entstehung ein lautliches Mittel des Ausdrucks für den Menschen gewesen sein und es heute noch in den Augenblicken tiefer Erregung, die sich in der hervorgeroßenen Interjektion äußert, wieder werden. Ihre Mitteilungen, die sie durchschnittlich zu geben bemüht ist, sind deshalb doch keine unmittelbaren Ausdrucksformen für Zustände, sondern es sind Vorstellungssreihen von gegenständlicher Beschaffenheit, die durch das Lautsymbol bezeichnet werden. Die Sprache, das Wort will den Hörer durch die Wahrnehmung dieser Symbole zwingen, eine Folge gegenständlicher Erlebnisse in sich zu entwickeln, die mit den Erlebnissen des Sprechenden möglichst übereinstimmt. So daß man behaupten darf: wo das Wort Vermittlung anstrebt (und das ist gegenwärtig doch seine grundsätzliche Funktion), dient es nicht mehr der physiologischen Entladung eines Zustands, einer innern Bewegung, sondern einer Kennzeichnung, die immer gegenständlich, immer objektivierend ist, selbst wo sie die Bezugnahme auf einen Zustand bezweckt. Wer etwa einer Frau seine Liebe gesteht, möchte mit seinen Worten gewiß eine vielfältige und gesteigerte Fülle von Zuständen und Leidenschaften übermitteln. Aber das Wort drückt doch nicht seine Zuständigkeit aus, sondern es bezeichnet sie nur in hinweisender, objektivierender Art. Der Sturm, vielleicht die Raserei, die den Sprechenden durchschüttert, geht nicht in die Worte, nicht in ihren Sinn ein, findet in ihnen keine Darstellung, keine Entladung, sondern liegt höchstens im Klange, in der Leidenschaft, mit der das Wort gesagt, geflüstert, gestammelt wird, sozusagen in seiner heimlichen Musik (ein Begriff, der uns gleich mehr beschäftigen wird) – ferner im Glanz der Augen, im Gestus der

Hände, in der Bewegtheit des Gesichts und der Gestalt. Niemand würde dabei dem hingesprochenen Wort allein glauben, weil er mit Recht annimmt, daß das Wort über Echtheit und Dasein des von ihm bezeichneten Gefühls keine Auskunft gibt. Der Satz: Ich liebe dich, vermag einen Zustand ebensogut zu kennzeichnen wie ihn vorzutäuschen, was nicht der Fall sein könnte, wenn er ihn so unvermittelt ausdrückte wie die unwillkürlichen physiologischen Veränderungen des Erröthens, des Erbleichens, des Zitterns, Herzklopfens und Schluchzens.

Jedenfalls hat die bestimmbar gegenständliche Bedeutung des Wortes seinen ursprünglichen Ausdruckswert derart abgeschwächt, daß er im Leben der Sprache kaum noch eine selbstständige Funktion erfüllt. Bei der Vereinigung von Musik und Sprache fragt es sich daher hauptsächlich, ob diese objektivierende Wirkung der Sprache mit der unbestimmbar zuständlichen Wirkung der Musik eine Beziehung eingehen könne, die man eine notwendige und eine einheitlich wirkende zu nennen befugt ist.

Auf den flüchtigen Anblick hin erscheint es gerade nach dieser Theorie leicht möglich, Klang und Wort als gegenseitige Ergänzung aufzufassen, wie das Wagner auf seine Weise auch getan hat. Das Wort gibt die Vorstellung von Gegenständen, der Klang den Ausdruck von Zuständen. Werden sich beide nicht dahin vereinigen, daß sie in ihrer Vereinheitlichung etwas Drittes, etwas Höheres geben? Könnte man nicht dem Worte, dessen Ausdruckswert nahezu verkümmert ist, seine frühere Unmittelbarkeit als Lautgebärde zurückgeben, wenn man es dem Klange vermähle? Scheint nicht die Musik berufen, die allmählich erworbene, gegenständlich bezeichnende Bedeutung des Wortes zu gunsten seines Ausdruckswertes wieder zu unterdrücken und ihm die ehemaligen Fähigkeiten wiederzugeben?

Das wäre ohne Zögern zu bejahen, wenn Klang und Wort eine Beziehung ermöglichen, die in irgend einem Sinne notwendig wäre, sei es kausal bedingend oder zweckmäßig bestimmend. Wenn Klang und Wort oder Wort und Klang sich verhielten wie Ursache zur Wirkung oder wie (Ausdrucks-) Mittel zum Zweck. Oder, da dies ohne weiteres als ausgeschlossen gelten muß: wenn wenigstens ein Parallelismus beider stattfinden könnte, der sowohl das Wort wie den Klang als die gleichwertige und gleichnotwendige Ausdrucksform eines Dritten aufzufassen erlaubte. Ähnlich wie man sich etwa Körper und Seele häufig als den erscheinungsmäßigen Parallelismus eines metaphysischen Unbekannten zurechtlegt.

Allein selbst dieser Parallelismus ist ein wesentlich zu-

fälliger. Jeder sprachlichen Wortfolge entspricht nämlich innerhalb sehr weiter Grenzen eine beliebige Klangfolge, mit der sie vergesellschaftet werden kann — und umgekehrt. Wenn man die Verse eines Gesanges hört, etwa die Worte: „Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage“, so steht die Vorstellung, die sich dem Sinn des Satzes gemäß bildet, in keinem innern und bestimmbaren Verhältnis zu der Klangreihe der Melodie, die Brahms dazu erfunden hat. Dieser Satz kann sich mit unendlich vielen Klangfolgen assoziieren, schon aus dem Grunde, weil sich der in Worten bezeichnete Vorgang mit einer Unendlichkeit von Gefühlen verträgt, die ihren Ausdruck in musikalischen Formen finden. Aber so wenig, wie eine dieser möglichen Klangreihen den Sinn dieses Satzes musikalisch deutet, so wenig findet die Melodie, die Brahms ihm vermählt hat, gleichsam ihre sprachliche Verdichtung oder Gerinnung im Lautsymbol der Ode. Vielmehr trifft das Gegenteil zu. Die Wirkung des Klanges entfernt die Imagination vollständig von dem Sprachsinn der Worte. Man verliert sich in eine andre Richtung, als es die Wortvorstellungen des Gedichtes bewirken wollen: jedes äußerliche und gegenständliche Ereignis, jede in Worten darstellbare Handlung vergißt sich über der feuschen Mystik dieses Liedes. Während die Sprachvorstellungen den Sinn gewissermaßen einen einzigen geraden Weg zu gehen zwingen, verliert sich der Hörer der Klänge ins Richtungslose, Ungerade, weil Ungegenständliche, Unbezeichnenbare. Der Klang vermittelt keinen Sinn mehr, wie das Wort, seine Wirkung auf die Zuständlichkeit ist sinnlos und kann deshalb nie anders als willkürlich und übereinkömmlich auf einen Sinn bezogen werden.

Es scheint darnach ein vergebliches Bemühen, von dem Vorstellungscharakter des Wortes, von seinem Sinne aus, die Notwendigkeit musikalischer Mitwirkung ableiten zu wollen. Was das Wort bezeichnet, drängt durchaus nicht zur Musik hin, sondern von ihr weg. Und was die Musik ausdrückt, findet nie den Zusammenhang mit der Welt bestimmbarer Gegenständlichkeit zurück. Beide suchen sich weniger, als sie sich meiden. Und wo sie zur Vereinigung genötigt werden, geschieht es durch Zwang, der sie vermischt, nicht durch innere Neigung.

Aber, wird man endlich einwenden, wenn Wort Sinn und Klangwert von Natur so entgegengesetzt sind: wie war es möglich, daß der instinktive Trieb der Völker zum Liede, der reife Kunstverstand einer Reihe sehr großer Künstler zum musikalischen Drama drängte?

Diese Tatsache wird am besten, wie ich glaube, damit begründet, daß das Wort nicht nur als das Lautzeichen für

den Sinn aufzufassen ist, obwohl mit dieser Symbolik seine eigentliche Bedeutung für die Sprache erschöpft ist. Sondern das Wort muß zugleich als ein akustisches Ereignis von gebundenem (latentem) musikalischen Werte gelten. Vermöge dieser Eigenschaft, die jenseits seiner sprachlichen Bedeutung liegt, hat es zur Musik, zum reinen Klange eine innere Beziehung. Seit Wheatstone und Helmholtz die Vokale der Sprache in eine Anzahl von Grund- und Obertönen zu zerlegen lehrten, die durch die Zungenpfeife der Stimmbänder hervorgebracht, durch die Mundhöhle zum Wiederklingen veranlaßt werden, seit Helmholtz gemäß dieser Theorie die Vokale auf äußerst sinnreiche Weise künstlich erzeugen, hat mittels einer Reihe von Stimmgabeln, deren Schwingungen den Grund- und Partialtönen der natürlichen Vokale entsprechen, und mittels einer Resonanzröhre (Lehre von den Tonempfindungen, Sechster Abschnitt) — seither steht es fest, daß die Sprache, wenn man von ihrem Sinne abieht, eine klangliche Hervorbringung ist, die jederzeit zur Musik im ästhetischen Begriffe gesteigert werden kann. Es ist jetzt kein Gleichnis mehr, die menschliche Stimme ein Instrument zu heißen. Vielmehr ist sie es im engsten Wortverstande der physikalischen Akustik. Darnach verhält sich der Klang zum Worte ungefähr so:

Die Sprache ist neben ihrem grammatischen, logischen und erkenntnistheoretischen Sinne eine instrumentale Aeußerung, die leicht zu überwiegend musikalischer Verwendung gelangen kann. Freilich ist ihr diese nur wiederum durchs Aussprechen, Auszingen des Wortes möglich, dessen sprachliche Funktion sie eben im Gesange überwinden will. Das heißt: wo auch die Sprache sich zur musikalischen Freiheit, zum Klange erheben will, kann das nur durch die physiologische Aeußerung des Wortlautes geschehen. Was ebensoviel besagt, als daß der Mensch auch im Gesang den Sinn des Wortes, der vom Wortlaut unabtrennbar ist, nie ganz ausschalten kann. Gesang ohne Wort, mithin ohne jeden Sinn, ist unmöglich, da das Wort das einzige akustische Mittel für das Stimmorgan bleibt, sich in Klängen zu betätigen. Folglich dringt auch der Sinn, der im Gesang ursprünglich abgestreift werden wollte, doch wieder ein. Klang und Sprachsinn sind (für den Menschen wenigstens) an dasselbe physiologische Organ und seine akustischen Aeußerungen gefesselt.

Das wahre Verhältnis von Wort und Klang ist hier also ein dialektisches. Obwohl beide in ihrer Wirkung gegensätzlich sind, ermöglicht erst ihre Vereinigung den Gesang. Es wird erlaubt sein, daraus einige Folgerungen abzuleiten. Wenn

der Wortklang darnach strebt, den Wortjinn hinter sich zurückzulassen, aber doch immer wieder beim notwendigen Gebrauch des Wortes dem Sinn verfällt, so hat dies eine doppelte Bedeutung für das Problem Wagners, für das Problem der Oper, des musikalischen Dramas. Einerseits schließt es nämlich ein, daß der Sinn bei der Steigerung des Wortes zum Klange tatsächlich nur einen untergeordneten Wert beibehalten kann: die Musik hat überall, wo sie sich mit der Sprache verbindet, die natürliche Neigung, das Wort als Sprachsymbol zu schwächen, zu verdrängen, zu zerstören, um das Wort als Klangausdruck zu begünstigen. Andererseits ist die musikalische Potenzierung der Sprache unfähig, den Sinn vollständig zu unterschlagen, zu lähmen oder vom reinen Klange loszulösen. Mit dieser zwispältigen Tatsache stimmt es nun sehr auffallend überein, wenn die Oper bis auf Wagner alles nur logisch Erkennbare, kausal Bestimmte, verstandesmäßig Deutliche, das ins Bereich des Sinnes gehört, im Drama möglichst unterdrückt, um alles, was den bloßen musikalischen Klang unterstützt, sinnfällig hervortreten zu lassen. Dazu war die Oper so lange berechtigt, als sie dies Verhältnis, das der tatsächlichen Beziehung von Wortjinn und Wortklang entspricht, nicht entstellte. Das heißt: bis man die notwendige Abschwächung des Sinnes nicht als eine Verherrlichung des Sinnwidrigen auslegte und die Oper zu einer Anhäufung greller und geistloser Abgeschmacktheiten mißbrauchte. Wo dies vermieden wurde — und die Oper hat es in einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Meisterwerken vermieden — erläutert sie das dialektische Verhältnis, das zwischen den Elementen der musikalischen Dramatik besteht, genau und wahrheitsgemäß. Jedenfalls wahrheitsgemäßer als die Theorie und das Verfahren Wagners, der den Sachverhalt ungefähr auf den Kopf stellt.

Statt die Grundtatsache des Musikdramas aus der Steigerung des Wortes zum Klange abzuleiten, geht Wagner bei der Konstruktion seines Gedankens von dem Sinn des Dramas aus, von dem eigentlich nur sprachlich Mitteilbaren. Der Zweck der Vereinigung von Ton und Wort sei das Drama, der Sinn des Dramas, keineswegs die Erhebung des Wortes zum Gesang um des klanglichen Reizes willen. Das Tönen der Musik geht bei ihm nicht über jeden begreiflichen Sinn hinaus, sondern soll diesen auf eine neue Weise erraten helfen, wie es dem alleinstehenden Wort nicht möglich wäre. Folge davon ist, daß Wagner im Musikdrama geradezu das ästhetische Werkzeug für eine metaphysisch tiefsinnige Weltdeutung erblickt.

Aber wir bemerkten schon, daß das Drama in dieser durch

Wagner erschaffenen Organisation keineswegs solch hochgespannten Ansprüchen gerecht zu werden vermag. Es ist ja gerade die Mitwirkung der Musik gewesen, die ihn verleitet hatte, sich gänzlich dem Mythos zu verschreiben, wodurch der Widerstreit zwischen der Kunstform eines dramatischen Systems und dem Eigen-Sinne legendarischer Stoffe unausbleiblich wurde. Es war zuletzt die Musik in ihrer bestimmenden Einwirkung auf das Drama, die trotz Wagners strenger Theorie das Gesamtkunstwerk als eine dichterische Verfassung ziemlich tief unter den Rang stellt, den die Wortkunst in einer Reihe von makellosen Werken erreichen durfte. Dadurch wird es nahezu unwiderleglich, daß die Musik der sinngemäßen Ausgestaltung der dramatischen Begebenheit nicht sowohl förderlich als vielmehr in hohem Grade nachteilig ist. Sie gestattet niemals die Entfaltung, die Auslage des ganzen künstlerischen Gewirkes mit seinen grad und ebenmäßig gesponnenen Fäden, sondern sie fordert gebieterisch die gedrängten Folgen lyrischer Erregungen, die Einschränkung auf die Augenblicke des Ausbruchs, der sich im Klange entlädt mit Ausschluß der Vorbereitung, der Schürzung, der unmerklichen und feinen Ueberführung. (Ein Beispiel für viele. Lohengrin landet, richtet die Verbote an Elsa und gesteht mit unerwarteter Plötzlichkeit: „Elsa, ich liebe dich“.)

Daß Wagner entgegen seiner Theorie kein wertvolleres, sondern ein unreiferes und unvollkommeneres Drama hervorbrachte, als es den großen Künstlern des Wortes möglich war, bestätigt also die Richtigkeit der Annahme, das Musikdrama könne nie seine Rechtfertigung vom Sinn aus finden. Der Versuch, im Gesamtkunstwerk den Sinn, das eigentliche ‚Drama‘, die dichterische Absicht triumphieren zu lassen, scheitert an der Wahrheit des tatsächlichen Verhältnisses von Wort und Klang, das nicht unter das Joch einer herrischen Theorie zu beugen ist. Je machtvoller der musikalische Ausdruck des Dramas ist, desto weiter läßt es den Sinn hinter sich zurück. Die Rechtfertigung des Musikdramas kann immer nur sein Klangwert sein. Wo dieser dem Sinne untergeordnet wird, muß eine langsame und unaufhaltsame Verkümmernug musikalischer Formen die Folge davon sein. Man braucht kaum daran zu erinnern, in welchem Maße dies bei Wagner zutrifft. Der Gesang, der ehemals um seiner klanglichen Schönheit willen da war, der in den Arien Bachs, Glucks und Mozarts zu unvergänglichen Aeußerungen musikalischer Herrlichkeit gedieh und in seiner Struktur das gesamte musikdramatische Kunstwerk beherrschte — was ihm widerfuhr, ist allzu schmerzlich in unser Ge-

dächtniß eingegraben, um hier besonders beklagt zu werden. In Wagners Gesamtkunstwerk ist dem Gesange das Urtheil gesprochen. Er wird ersetzt durch die dramatische Deklamation, durch einen trockenen Sprechgesang, der dem Sinne des Wortes möglichst angepaßt ist und für ihn nach einem akustischen Ausdruck sucht. Urtelung hört man eine Art musikalisch akzentuierten Sprechens, das sich immer seltener zum Singen und zum Klingen anschickt. Die Arie wird verpönt, weil sie den Formzusammenhang des Dramas unterbreche, wobei man übersieht, daß sie, dichterisch richtig begründet, als Ueberwindung des Wortsinnes durch den Wortklang im erregten Zustande geradezu eine Nothwendigkeit fürs Musikdrama bleibt und sich von dem übrigen Verlauf mit hohem Rechte abhebt, ja sich von ihm abheben soll. Und das von Wagner und den bayreuther Schwägern beherrschte Deutschland ist stolz auf seine 'nationale' Kunstgattung, die der Oper mit ihren Unsinnigkeiten den Garauß gemacht habe. Ein letzter Schluß Wagners lautet fast: Ist der vormalige schöne Gesang, die Herrschaft des reinen Klanges in Arie und Melodie nicht am Ende welsch gewesen und schon aus diesem Grunde nicht wenig verdächtig? Was die Oper zum künstlerischen Werte gestempelt hat, kam es als bel canto nicht aus Italien und war folglich für uns nicht brauchbar, nicht angemessen der eingeborenen deutschen Gründlichkeit, die nichts erträgt, was nicht seinen tiefen Sinn hat? Und Wagner entfernte den Gesang als Kunstform, entfernte die Arie aus Oper und Musik, um seine Landsleute mit dem metaphysischen Drama zu beschenken. Am seinem hundertjährigen Geburtstage kann sich der Bayreuther stolz an die Brust schlagen: der Erfolg hat dem Meister recht gegeben, tausendmal recht. Der Erfolg muß das wissen – nicht wahr, Herr Bayreuther? (Schluß folgt)

Hauptmanns Festspiel

Als ich das Buch gelesen hatte, blieb ich in Berlin. Der Ohnmacht reißt man doch nicht nach, und gar bis Breslau. Was auf Reinhardt kam, stand deutlich in den Klammern: eine Monstrospielerei, die vom Regisseur keine seelische Beteiligung, sondern nur Geduld verlangte. Die Gräßlichkeit einer pompösen Massenentfaltung mag den fünftausend Zuschauern wohlgetan haben wie eine Kaiserparade, meinerwegen wie eine Dreikaiserparade: daß sie ins Herz getroffen worden sind, scheint mir unmöglich. Oder sollten sie nicht ins Herz getroffen werden? Was

sonst? Da sich die Begeisterung für 1813 in Deutschland nicht eingestellt hat, galt es den Versuch, sie zu entfachen. Der Versuch war ja ziemlich aussichtslos. Die Unzufriedenheit ist größer denn je. Man fühlt sich über Gebühr geschöpft; das Vertrauen in die Weisheit der Regierung ist verloren gegangen; die Verwaltung erdroffelt das bißchen Freiheit; und wenn auf saure Wochen frohe Feste folgen, so werden sie nicht vom Volk, sondern von den Fürsten gefeiert. Wildenbruch hätte trotzdem, bei aller Unzufriedenheit mit der deutschen Gegenwart, tapfer Hurra geschrien, weil er für die deutsche Vergangenheit so empfunden hätte, und wäre dank dieser Empfindung seines Echo sicher gewesen. Durch seinen Stolz auf verflossene Tage hätte der Schmerz um ein kleineres Geschlecht hindurchgeklungen, bis die volltönende Prophezeiung einer bessern Zukunft ihn und seine Hörer für den Rest des Abends optimistisch, heiß und zu Brüdern gemacht hätte. Ein Honorar wäre vielleicht angenommen, vielleicht aber auch verschmäht worden. Hauptmann empfindet nichts für die Freiheitskriege, nichts für die Menschen, die sie geführt haben, am wenigsten für ein System, das ihn vor zwanzig Jahren zwang, die ‚Weber‘ zu schreiben. Er empfängt als Schlesier von der Provinz Schlesien einen lohnenden Auftrag und führt ihn aus.

Wie er ihn ausgeführt hat — man darf es kaum kritisieren. Es kam darauf an, für Ereignisse, deren Ursprünge gewiß nicht einfach, deren Begleitumstände notgedrungen fürchterlich, und deren Folgen zum Teil höchst fragwürdig waren, die aber jedenfalls für alle Zeiten mit der Vorstellung einer grandiosen Betrunkenheit der Massen verknüpft sind — es kam darauf an, für diese Ereignisse oder ihre Wirkung einen hinreißend großen, ganz schlichten und, namentlich, deutschen Ausdruck zu finden. Hauptmann hält sich, statt an die ‚Hermannsschlacht‘, an den zweiten Teil des ‚Faust‘. Er bündelt Allegorien zu undramatischen Szenen zusammen. Er hellenisiert. Er dichtet kein Spiel, sondern einen ‚Mimus‘ für die Marionettenbühne, ernennt den lieben Gott zu dessen Direktor und übt sich in vielen andern romantischen Ironien, die von fünftausend Theaterbesuchern überhaupt nicht verstanden werden können, aber auch von fünfzig nicht belächelt werden würden. Er bemüht die Muhme und Mumie Pythia. Er macht aus ‚Athene‘ und ‚Deutschland‘ eine einzige Dame: ‚Athene Deutschland‘! Er schmückt einen ‚Raison-‘

neur — der garnicht nötig wäre, wenn Menschen und Vorgänge sinnfällig dastünden — mit dem Namen ‚Philtiades‘ und dem Verse: „Euch Preußen, Volk oder Königen, sei bewußt das bedeutame Wort des berühmten Sallust: . . .“ Bei wem berühmt? Man sieht: auf populäre Effekte ist Hauptmann nicht ausgegangen. Der alte Frik, Turnvater Jahn, Gneisenau, Scharnhorst, Stein werden zwar herbeigerufen, hüten sich aber, Gestalt oder nur Silhouette zu gewinnen. „Wer mich auf Tellens Armbrust weist, der hat erkannt mein tiefstes Sinnen, mein heimlich, düsteres Gedankenspinnen. Ich bin der Dichter Heinrich von Kleist.“ Wir hätten immer geschworen, daß Kleist so gesprochen hat. Fichte zerdrückt seine ‚Reden an die deutsche Nation‘ zu Knittelversen. An andern Stellen holpert ein antiker Trimeter. Blücher nennt sich, er sich! — „Marschall Vorwärts“ und muß für den matten Schluß herhalten: „Was leben bleiben soll, das sei dein Wort. Ich schenk es Deutschland, brenn es in sein Herz — nicht deine Kriegslust, aber — dein: Vorwärts!“ Auf ‚Vorwärts‘ ist freilich sehr schwer ein Reim zu finden.

Mancher wird bei mir den Respekt vermissen. Hauptmann hat ihn vor sich selber nicht gehabt. Gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert niemals die Poesie! Er ist nicht der gewissenlose Mensch, daß dieses Ding ihm glücken konnte. Ohne die Posaune ist da nichts zu machen; und Hauptmanns Instrument heißt anders. Aber auch wenn der Patriotismus so blechern, so unüberzeugt, ja, fast widerwillig heraustrumpetet wird wie hier von Hauptmann — auch dann fühlen sich alle Scharfmacher berechtigt, zum höhern Ruhm des Vaterlandes lauter zu heken, gemeiner zu treten. Wen? Die Weber. Das ist Hauptmanns Sünde. Er hat eine Sache unterstützt, die ihm feindlich ist. Er hat einer Sache geschadet, die ihn heraufgebracht hat. Hätten seine Auftraggeber uns die Dichter einzusehen — niemals wäre er emporgekommen. Zum Dank begibt er sich in ihren Sold. Es hat sich gerächt. Sein Festspiel hat so viel Kunstwert wie der Einzug des Königs von Dänemark: es ist ein leeres Schaugepränge — nein, nicht einmal: nur das Szenarium dazu, aber maßlos prätentios dargereicht. Und man dürfte, man müßte den peinlichen Irrtum eines Dichters mit schonungsvollem Schweigen übergehen, wäre nicht selbst diese Nichtigkeit von der Kritik als eine Dichtung unermesslichen Gewichts verkündet worden.

Erinnerung an Mahler / von Paul Stefan

Aus einem Buch, das bei Erich Reiß erscheint.
Es heißt: „Das Grab in Wien, Eine Chronik 1903 bis 1911“, ist, nach Goethe, „bestimmt, manches Bruchstück zu ergänzen und das Andenken verlorenener und verschollener Wagnisse zu erhalten“ und befaßt sich mit Menschen, Theater, Musik und Politik.

Guſtav Mahler ſchaute das Neue im Unvergänglichem Mozarts, und indem er Bilder und Träume belebte, wurden ſie einem jeden Wirklichkeit und Feſt. Er begann mit ‚Cosi fan tutte‘. Die alte Szene blieb (aus Not). Orcheſter und Geſang blühten. Gutheil, Glezak, Demuth, Kurz, Heſch! Dazu das kaprizioſe Cembalo, auf dem Mahler die Rezitative ſelbſt begleitete. Und als Schönſtes, dieſes Mal und ſpäter, die göttliche Leichtigkeit, die der Vollkommenheit entſprang.

Doch alles übertraf der ‚Don Giovanni‘. Nicht mehr das heitere Drama des Kokoto — die muſikverklärte Tragödie des Genuſſes, der Begier, der Eitelkeiten, für eine romantiſche Zeit nach Wagner geſpielt. Eherne Klänge der beginnenden Overtüre, grollend, raſend; am Schluß wie fragend zurückgehalten. Und jede Szene hatte, im grauen Rahmen der zwei ‚Türme‘ ihr beſonderes Bild. Der leuchtend blaue Himmel (aus Samt) mit Jhypreſſen, Sternen und dem mondbeglänzten Vorhof, den roten Blumen auf der Terraffe; das Schloß im farbenſchwellenden Garten zur Champagner-Urie; ein roter, leuchtender Saal zum Finale; ein dunkler Flur, der ſein Licht durch eine Fadel, einen Spalt im Tor erhielt, für Elviras Haus; ein armes Zimmerchen im Gaſthof für ihre Urie der Verzweiflung; der Kirchhof im fahl geſpiegelten Licht der ſteinernen Gebilde; für die Brief-Urie das Gemach der Aufbahrung mit brennenden Kerzen; und wieder der weiße Saal in Rot und Sinnenluſt, Don Giovanni in weißem Broſat beim Schmauß . . . Das ſind — erſt die Bilder. Wer beſchreibt Spiel und Geſang, wer die Hoheit der Elvira (Frau Gutheil), wer die hinreißende Verwirrung aus Trauer, Rache, Ehre, Hoffnung und ſinnlicher Liebe zum Verführer, in der die viſionär erfaßte Donna Anna der Mildenburg verging, bebende Leidenschaft atmend und mitteilend. Wer hat die tauſend Herrlichkeiten feſtgehalten, in denen ſich Mozart und Mahler trafen?

War man zufrieden? Nein. Es fehlte der ‚Humor‘. Denn Mozart, das iſt die Meinung, Mozart tändelt, ſpielt, tänzelt; Mozart iſt heiter. Wenn doch die Menſchen Muſiker wären,

sie würden (aber dazu reicht nicht, daß man dies und das gelernt hat), sie müßten fühlen, daß der Geist, der diese Töne lebte, von Gipfeln und Abgründen kam. Und vielleicht war es mit seiner ganzen Zeit nicht anders. Vielleicht hat sie ihre zierliche Form nur als Maske erborgt. Vielleicht ahnte sie alles und war nur vernünftig genug, es nicht wissen zu wollen . . .

Als Mahler ging, litt dieses Werk am meisten. Man wollte es nicht mehr, um dieser tragischen Gestaltung, um dieses Rahmens willen. Einmal versuchte man's und warf den Rahmen beiseite. Und ersetzte ihn nicht. Dann wurde 'Don Giovanni', wurde Mozart nicht mehr gespielt. Er hatte Gustav Mahler zu sehr gefallen.

*

Schon schenkte er die 'Entführung', die der wiener Hofoper seit fünfzehn Jahren fremd war. Die Musik, der Gesang, das Spiel ein Fest der Leichtigkeit, der Anmut, des Uebermuts. Ein Fest der Erinnerung heute. Doch ein Fest.

Dann, nach zwei Monaten, nach dreißig Proben, nach einem neuen 'Lohengrin': 'Figaro', die Vollendung des Zyklus. Marie Gutheil als Susanne, Mayr als Figaro, Weidemann als Graf. Neue Bilder, wie das Zimmer der Gräfin, der Park mit seinen beiden Pavillons und dem erleuchteten Schloß im Hintergrund. Die herrliche Gerichtsverhandlung, aus dem Beaumarchais hergeleitet und rezitativisch komponiert. Das Orchester von unausdenkbarer Feinheit, von improvisatorischer Genialität, ohne jede Schwere, ohne verräterischen Fleiß. Nur schwebend, nur beschwingt.

Am Schluß der Spielzeit die 'Zauberflöte'. In den Ferien des Sommers, die Komposition der Achten Symphonie unterbrechend, das Fest in Salzburg. 'Figaro' im kleinen Hause, mit zwanzig ausgesuchten Orchesterpielern, nach erneuten Proben. So hat Gustav Mahler Mozart gefeiert.

*

Und noch im Mozartjahr tat Schönberg einen neuen Schritt auf seinem Wege zu Leid und Ruhm. Rosé führte in der Reihe seiner Abende Schönbergs erstes Streichquartett in D-Moll auf, das „noch mögliche“. Damals schien es vielen unmöglich und sie benahmen sich fast so schlimm wie bei 'Pelleas'; das heißt: sie verließen während des Spiels — das Werk war ohne Unterbrechungen gedacht — den Saal; ein besonders Witziger sogar durch den 'Notausgang'. Als auch nachher noch vernehmlich gezischt wurde, ging Gustav Mahler, der unter dieser Hörerschaft saß, auf einen der Unzufriedenen

los und sagte in seiner wunderbar tätigen Ergriffenheit und gleichsam für die entrechtete Kunst aufflammend: „Sie haben nicht zu zischen!“ Der Unbekannte, stolz vor Königen des Geistes (vor seinem Hausmeister wäre er zusammengebrochen): „Ich zische auch bei Ihren Symphonien.“ Die Szene wurde Mahlern sehr verübelt. Denn die Geduld mit ihm hatte längst ein Ende.

*

So hatte das Jahr 1907 begonnen, das manche Umwälzung bringen sollte. In seinen ersten Tagen schon gehörte es Mahler. Im Konzertverein wurde, und er leitete sie selbst, seine Sechste Symphonie zum ersten Mal gespielt; sie brauchte einen Abend. Noch anders als die Fünfte trug sie das Zeichen des Schmerzes, des innerlich vergeblichen Kampfes mit der eigenen Welt. Laute, wilde Schreie, schroffe Härten drängten sich und bedrängten den Hörer. Nicht wie sonst grüßte er am Schluß mit überzeugter Freude seine Sterne. Sondern sprach, ein wenig wirr noch von der ungeheuren Erregung: „Herr, ich glaube!“

Das sprachen viele nicht. Mahler war zehn Jahre im Amt. Betrachtungen wurden laut, und Mißgunst führte das Wort. Er war allerdings nicht bequem, dieser Mann des eigenen Willens, der weiten Ziele. Er setzte eine Art von hingebendem Gehorsam voraus, und der ‚Gedanke‘ war doch frei . . . Viele sahen ihre Wünsche nicht erfüllt, viele wollten Abwechslung. Aber der Grund von allem war doch, daß das Genie und seine Visionen und ein Hoftheater und sein Trott und Anhang immer deutlicher zweierlei wurden. Die wienerische Vergiftung aller Rede und Widerrede kam hinzu. Bald war es Jagd, bald war es Heß. Und der Ekel stieg auf. Ein ungleiches Spiel; und mußte enden, wie es endete.

*

Gustav Mahler ging nach Amerika. Noch einmal leitete er, im Spätherbst, geliebte Schöpfungen, und niemand wußte darum, denn es war noch nicht Brauch an der wiener Hofoper, den Dirigenten im voraus zu nennen. Den Abschied feierte man im Konzertsaal, wo Mahler seine Zweite Symphonie mit dem Philharmonischen Orchester in höchster Vollendung aufführte, wo er, schon verloren, noch einmal mit überirdischer Macht alle Gemüter zwang. Eine Art Raserei antwortete dem deutungs- und beziehungsreichen Schluß des Werkes. Keiner wich, und er, ein Feind des Beifalls, in Verbeugungen nicht geübt, hatte immer wieder zu danken. Die unbewegte Miene des Scheidenden sieht mich noch an. Er

599

hat in Wien nie wieder dirigiert. Aber er wollte es im letzten Winter tun, in einem Konzert für Arbeiter.

Noch in den ersten Dezembertagen begann Mahler, von seiner Frau begleitet, die Reise. Kurz zuvor war verbreitet worden, man möge ihn bis zum letzten Augenblick, bis in den Bahnhof, in Treuen geleiten. Als wir also endlich den Tag der Abreise erfuhren, schickten einige den Freunden einen kleinen Zettel: „Die Verehrer Gustav Mahlers versammeln sich zum Abschied Montag, am neunten Dezember, vor halb neun Uhr vormittags am Perron des West-Bahnhofs und laden Sie ein, dort zu erscheinen und Gleichgesinnte davon zu verständigen. Da Mahler mit dieser Rundgebung überrascht werden soll, erscheint es dringend geboten, Personen, die der Presse nahestehen, nicht ins Vertrauen zu ziehen.“ Wer die Begrüßung aller derer, die gekommen waren (und es waren ungefähr zweihundert Menschen), unter einander gesehen, wer gesehen hat, wie herzlich, wie überschwänglich jeder, jeder Mahlern die Hand drückte, wie freundlich und erfreut er es zuließ, wie er, sonst so wortfarg, für diese Getreuen so manches freundliche Wort fand, der mußte ihm oder doch denen, die ihn lieb hatten, diese letzte Freude gönnen. Auch war alles über Nacht angeordnet, waren keine „offiziellen“ Persönlichkeiten verständigt worden. Nichts Künstliches mischte sich ein: nur der gebietende Wunsch war in allen rege, den noch zu sehen, dem man so Vieles dankte . . . Der Zug bewegte sich. Und Gustav Klimt sprach aus, was alle bangend und von einer großen Zeit empfanden: „Vorbei!“

Mahler erhielt keine Auszeichnung, keinen Titel, keinen Dank vom Hofe. Und er vergaß seine Orden in einer Lade des Direktionszimmers.

Am selben Tage war in der Hofoper sein Abschiedsbrief angeschlagen und in den Zeitungen veröffentlicht: „An die geehrten Mitglieder der Hofoper! Die Stunde ist gekommen, die unsrer gemeinsamen Tätigkeit eine Grenze setzt. Ich scheide von der Werkstatt, die mir lieb geworden, und sage Ihnen hiermit Lebewohl.“

Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes, wie es dem Menschen bestimmt ist.

Es ist nicht meine Sache, ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen geworden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in diesem Augenblick von mir sagen: ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hoch gesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem

Widerstand der Materie, der Tücke des Objekts ist niemand so überantwortet, wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den andern die Anspannung aller Kräfte fordern.

Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns alle reichlich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir alle sind weiter gekommen und mit uns das Institut, dem unsre Bestrebungen galten.

Haben Sie nun herzlichen Dank, die mich in meiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, die mitgeholfen, mitgestritten haben. Nehmen Sie meine aufrichtigen Wünsche für Ihren fernern Lebensweg und für das Gedeihen des Hofopertheaters, dessen Schicksale ich auch weiterhin mit regster Anteilnahme begleiten werde. Gustav Mahler.“

*

Mahler krank? Eine Zeitung behauptet es, die andre leugnet. Ich achte nicht darauf. Fried hat Zweifel, Ahnungen. Wir klabern nach Amerika. Unsichere Antwort. Eine zweite Depesche von Bruno Walter: „Krankheit langwierig, aber nicht gefährlich.“

Ein Verlorener kommt nach Paris. Aerzte versuchen ihre neueste Wissenschaft. Wien erwacht. Wir senden ihm viele, viele Wünsche; er freut sich über jedes Wort. Professoren der Universität schicken eine Adresse, die Philharmoniker selbst...

Rettungslos. Man glaubt es nicht. Er wird nach Wien gebracht. Ein wiener Arzt hat es ihm vorgeschlagen, nur zur Erleichterung, und es hat ihn gefreut.

*

Morgen in Wien. Die Straße „An den langen Lüssen“ führt quersfeldes zu Zypressenbäumen. Die Kapelle ist ein enger Raum, nur für den Sarg und ein paar Kränze. Die andern umsäumen die Wege bis zum Grabe. Eine Frau kommt vorbei, sagt zu einer andern: „Jetzt hat er drinnen Ruh. Dem war auch alles zu klein.“

Die Kirche von Grinzing ist klein, der Kirchhof eng. Und ein Spektakel für die Wiener steht bevor. Da wird Kirche und Friedhof abgesperrt. Nur Karten werden Zutritt geben.

Man erfährt, daß Franz Schalk, Gregor, das Regie-Kollegium gewünscht haben, daß man am Begräbnistag die

Oper schließe. Darauf kein Bescheid. Der Hof, die Gemeinde Wien rührt sich nicht.

Und dann die Feier. (Denn sie war es.) Wir stehen vor der Kirche, als der Sarg herausgetragen wird. Es regnet. Ueber einen Weinbergweg kommen wir rascher an das Grab.

Der Zug langt an. Der Regen hört auf. Eine Nachtigall singt, die Schollen fallen. Ein Regenbogen. Und die Hunderte schweigen.

Für Seebach / von Kurt Weisse

Das Erste ist flüssig; das Zweite ist flüssig; und das Ganze ist überflüssig. Seebach hieß die Lösung dieser Charade. So empfing Dresden den Gardereiterrittmeister, der vor nahezu zwei Jahrzehnten Intendant der Hofbühnen wurde. Was damals alle glaubten, denkt sich heute eine heimliche Minorität. Das ist gefährlicher. Die Skepsis der Vielen konnten zwanzig Jahre Arbeit beschämen — gegen die Intrigen der Wenigen sind eine schwache Wehr selbst pseudonyme Apologien, die in auswärtigen Blättern wie eine „Flucht in die Öffentlichkeit“ wirken sollen, intim über die Gegner und noch intimer über die Verdienste des Grafen Nikolaus von Seebach informiert sind. Aber vielleicht . . . vielleicht, daß es eine Solidarität der Geistigen gibt, die bereit sind, sua sponte für einen der Ihren zu zeugen, und als dankbare Freischar von draußen zu ihm stoßen, wenn der „innere Feind“ seine Minen legt. Er hat sie gelegt. Hier sei eine Antwort.

*

Da Dresden noch nicht Dresden war, war es das Sorbendorf Drezdane an der Elbe. Drezdane, das ist: Sitz der Sumpfwaldleute. Sie trieben das Gewerbe des Fischens — jene durchaus passive Tätigkeit, die selten Initiativkräfte fördert, nur vermittelt, nicht produziert, keine Schöpferwonnen kennt und in ihren Erfolgen abhängig ist vom Zufall, bestenfalls von der Zähigkeit. Bis in die Gegenwart hat die dresdner Psyche das Handwerk der Ahnen verraten: viel mehr Talent zum Geführtwerden denn zum Führen, mehr Neigung zum Wägen denn zum Wagen. Aus Drezdane wäre nie Dresden geworden, wenn nicht eines Tages die Markgrafen von Meißen über das Dorf gekommen wären. Sie waren andern Blutes, Krieger statt Kriecher. Sie gaben den Sumpfwaldleuten ein aktives Zentrum. Was ein aktives! Von Vätern zu Söhnen vererbte sich die Wettinische Aktivkraft quadratisch, und um Siebzehnhundert waren die Wettiner so weit, daß sie an den

Ufern der Elbe das Land des roi du soleil mit der Seele suchten. In schönem Abglanz schufen sie es aus eigenem nach: die Phantastik ihrer Lebenslinie schleuderte den Sitz der Sumpffischer empor zum deutschen Florenz und prägte das Gesicht der Stadt aus dem Idyllisch-Spießigen endgültig um ins Aristokratisch-Künstlerische. Begreiflich, daß nach fünf Jahrhunderten vorwärtsschender Wirksamkeit die wettinische Kraft sich ermüdet zeigen konnte. Schon die beiden Friedrich Auguste hatten mit ihrer äußern Politik — finis Poloniae — kein Glück. Und ihre Nachfahren waren im Siebenjährigen Kriege, waren 1806, 1813, 1866 erst recht im falschen Rahn. Die Mißerfolge der Führer gaben den Untertanen das Recht, sich selber zu versuchen. Nachdem bis ins achtzehnte Jahrhundert alle Werte in Dresden aus der Faust der Fürsten gesprungen waren, regt sich im neunzehnten endlich die Hand der Bürger. Sie haben es nicht mit dem Genie, sie haben es mit der Arbeit. Für die ihnen die nehmwerbenden Ahnen die Zähigkeit als bestes Erbteil ließen. Sachsen wächst in die Front von Deutschlands ersten Industriebezirken. Eine Armee von Schornsteinen umringt die Residenz. Ihr Qualm schwärzt die feinen alten Barockwunder, das graziöse Rokoko der Stadt. Im Zwinger seufzen die schöngeistigen Nymphen Augusts des Starken: „Was wird aus uns? Aus der Pflege holber Künste?“ Dazu läßt den Sumpfwaldleuten die Arbeitshast nicht Zeit; und zweitens: sie sind — das schreibt sich noch von dem Gewerbe der Ahnen her — so amüslich veranlagt. Die Schönheit des Milieus und des historischen Anschauungsmaterials erzog nur ihre Augen; das gibt ein paar achtbare Maler und Baumeister. Aber wann gebär dieser Heimboden einen Dichter in Worten, einen Dichter in Tönen von Rang? Von dem, was die deutsche Gegenwart gedichtet und komponiert hat, ließe sich alles streichen, was zu Dresden aus Herzen und Hirnen stieg. Man treibt Musik und treibt Literatur — ganz wie man einst Fische fing. Der produktive Wert fehlt. Man wirft die Netze aus und wartet geduldig dessen, was kommt. Um dann große Fische und mehr noch kleine in einem Netzen ans Ufer zu ziehen.

*

Das war das künstlerische Dresden vom Anfang der neunziger Jahre. Man hätte es wieder Dreßdane taufen müssen, wenn da nicht — ja, wenn nicht um diese Zeit Graf Nikolaus von Seebach Hoftheaterintendant geworden wäre. Er war der Führer, der den Sumpfwaldleuten wieder einmal von draußen und aus einer andern Schicht kommen mußte. Aus andern

Schichten, nicht aus der abwartenden, passiven Bourgeoisie, sondern aus dem aktiven, aggressiven Adel. Und von draußen: die Seebachs sind in Thüringen zu Hause, das heißt: unter einem musischeren Himmelstrich geboren. Bei Nikolaus von Seebach vollzog sich die Tatsache der Geburt selbst zufällig in Paris. Das will sagen, daß seine Vaten die Geister einer regern Kultur waren, die schon einmal an der Wiege der dresdner Renaissance gestanden hatten. Von Paris ging der Weg über die Bänke des dresdner Vikthumianums in die Gardereiterkaserne. Und dies will sagen, daß Nikolaus von Seebach nach gründlicher Fundamentierung seines geistigen Menschen noch lernte, mit Pferden umzugehen. Alles in allem fünf Glücksumstände, wie sie der energische Erneuerer einer lokalen geistigen Kultur und eines Theaterbetriebes nicht besser hätte treffen können. Dieser Theaterbetrieb . . . Er trug die Züge des Hofes, der in den Logen, und des Bürgertums, das im Parkett saß. Von jenem gingen keine Kulturimpulse mehr, von diesem noch keine aus. Der Schluß auf die Physiognomie von Repertoire und Darstellung ist überflüssig. Wäre aber Graf Seebach der dreimal Ueberflüssige gewesen, als den ihn die wichtige Empfangscharade grüßte — er hätte alles, was er vorfand, gelassen, wie ers vorfand. Dann lägen heute keine Minen unter seinem Stuhl. Und über dieser Betrachtung stünden die Worte: Gegen Seebach . . .

*

Das Kriterium der Größe sind oft ihre Ziele nicht so sehr wie ihre Wege. Die Wege des neuen Intendanten kreuzten sich sehr bald mit dem Wege des jungen dresdner Gymnasiallehrers Karl Zeiß. Der stammte aus Meiningen und hatte dort in seiner Jugend begreiflich viel und gute Theaterlust eingesogen. Ein gründliches Studium erzog einen kritischen Nerv, der unterscheiden lernte, was gut und was böse sei. Die dresdner Magisterjahre schlossen diese Vorbildung bedeutsam ab: hier lernte sich, wie man in unvorbereiteten Gehirnen neue Straßen pflastert. Da die Zeit erfüllet war, übersiedelte man aus dem Pennal als ‚Dramaturgischer Hilfsarbeiter‘ ins Reich des Grafen Seebach. Heute ist Geheimrat Zeiß des dresdner Hoffschauspiels artistischer Direktor. Nichts ehrt den Grafen Seebach vielleicht so sehr wie diese Karriere, die er seine beste Hilfskraft machen ließ. Was der eine anregte und der andre mutig gegen die schwersten Widerstände durchsetzte — diese gemeinsame Arbeit der beiden Männer hat ein Lebenswerk geschaffen, so organisch und rund, so stark und schön, daß davor jeder Schaffende nur ein Gefühl haben

kann: den schmerzlichen Neid auf diese ideale Erfüllung einer Mission. Ihr Leitmotiv hieß: das Ohr für das Herz der Zeit zu haben. Sie hatten das Ohr. Da sie ein Hoftheater zu verwalten hatten, zunächst nicht gerade für die wildesten Klänge. Das Drama der Lebenden zog zuvörderst mit den Trägern ein, die die Symphonie der Gegenwart auf den Instrumenten der Tradition intonierten. Gerade weil ihrer geruhfameren Art die berliner Sensationspremieren verschlossen waren, war es ein Verdienst, daß ihnen das dresdner Hoftheater Redefreiheit gab. Auf dieser Linie ist man bis zu Wilhelm von Scholz und Paul Ernst gekommen. Die Parallele auf dem Felde von Lustspiel und Komödie zu ziehen, ward nicht versäumt. Es war ein Anfang, als das dresdner Hoftheater den Kurzwert der Blumenthal und Koppel-Ellfeld durch Walter Harlan drückte; es war eine löbliche Fortsetzung, daß Gustav Wied und Paul Upel folgten. Hand in Hand mit der Gewinnung des neuen Dramas ging die Renaissance des alten. Die Brücke hieß Friedrich Hebbel — die Hebbelpflege der Gegenwart ist wesentlich dem Vorbild des dresdner Hoftheaters zu danken — und führte zu einer Darstellung der Klassiker für Menschen unsrer Nerven. Als zur Erkenntnis ward, was sie von unserm Erleiden geteilt und gestaltet, ergab sich als Rückwirkung eine gesteigerte Aufnahmefähigkeit für die eigentliche Moderne. Es ging, über den ganzen Ibsen und fast den ganzen Hauptmann, vorwärts zu jenen kantigern Gestalten kühnster Probleme, die Strindberg und Wedekind heißen. An einem Hoftheater! Am Theater des Königs von Sachsen! Dazu wurde am Gegenpol das Verständnis für die freieste und spielerischste Behandlung dieses Daseins durch Shaw und Wilde geschaffen. Karl Zeiß wagte zuerst ‚Candida‘ und entdeckte Oskar Wilde als Rassenmagneten. Konzentrisch rundeten sich dann wieder die Kreise in der Vergangenheit: Sophokles und Shakespeare und Molière kamen an aufrüttelnden Abenden heraus.

Man hat die Wahl, an dieser Repertoire-Entwicklung mehr das rastlose künstlerische Aufwärtsschreiten zu immer edleren Gipfeln oder die pädagogische Weisheit zu bewundern, die sich selber hingebungsbeifrig Darstellung und Regie und ein ganz und gar aliterarisches Publikum aus platten Ebenen zu enthusiastisierten Interessenten für das Stärkste und Beste erzog, was heute auf dem deutschen Theater möglich ist. Wie eine geglückte Tat Seebach und die Seinen immer zur nächsten anspruchsvollern jagte: dies mitzuerleben, war ein Glücksfall, der seine Steigerung nur noch in dem Erlebnis des

Erwachens der Sumpfwaldleute finden konnte. Sie wuchsen empor zu dem besten deutschen Publikum, dem heute die Bühne zur ‚moralischen Anstalt‘ und das Drama zum Zentrum seines geistigen Erlebens geworden ist. Das äußere Dokument dafür sind die trotz Kino und Operettenhausse von Jahr zu Jahr günstigeren Bilanzen der Hoftheaterkasse — die innern Beweise liefert das gesamte intellektuelle Leben des einstigen Fischerdorfes, dem das Haus am Albertplatz Abend um Abend seine radioaktiven Ströme in die Adern sandte. Trotzdem an der Peripherie die Schloten dampfen, lächeln die Nymphen im Zwinger wieder beglückt. Dresden hat wieder eine Kultur. Das ist die gelungene Mission des Grafen Seebach.

*

Sie so ausführlich zu beschreiben, war notwendig, um die Motive der Gegner und gleichzeitig die Uermlichkeit ihrer Mittel erkennen zu lassen. Da sind noch der Sumpfwaldleute manche, die nur fischen können, wenn ihre Netze im Trüben hängen. Ihr Geschäft hat der Erneuerer verdorben, der einer frischeren, reineren Geistigkeit die Wehre öffnete. Daher schleppen sie ihn nicht etwa um dieses Modernismus willen auf's Schaffot. Sie sind in Rabalen zu geübt, als daß sie den Grafen in foro gerade an seinen Verdiensten hängen. Sie laden die Kanonen gegen ihn — mit ein paar Künstlern, deren Verträge er nicht erneuert hat. Angeblich wider den Willen der Publikumsmajorität, also gegen das Interesse der Bühnen. Noch jeder Abschied eines ‚beliebten‘ Mitglieds ist von den heimlichen Regiekünstlern benützt worden, um eine ‚Kabinettsfrage‘ des Intendanten zu inszenieren. Das fing schon im ersten Lustrum Seebachs an, als der Bonvivant Albert Paul mit einem Theaterfandal schied. Den Ausgeschifften haben die Berliner übernommen — sie werden wissen, ob der Graf einen Schatz fahren ließ. Die Manöver wiederholten sich, als von der Oper die Altistin Charlotte Huhn und die Nachtigall Erika Wedekind, vom Schauspiel die ewige Salondame Charlotte Basté gingen. Man braucht nur zu konstatieren, daß keine der drei nach Dresden an einem ebenbürtigen Institut dauernde Beschäftigung gefunden hat. Auch in andern Fällen ergab sich die Erfahrung, daß der von Seebach gewonnene Ersatz für Dresden immer ein Fortschritt war. Jetzt ist der Fall Perron akut. Er ist Komplizierter. Perrons Ruhm, der zwei Jahrzehnte der Ruhm der Hofoper war, ist europäisch bestätigt. Ein wundervoller Künstler. Der gottgeschaffene Interpret der Opernhelden in Moll. Er tritt in Sentas Zimmer, und ein einziger umflorter Strahl seines Auges enthüllt des Holländers Qual bis zu seiner Erlösung in diesem Augenblick. Oder er ist Wotan: so wie Shaw

sein Profil entworfen hat als eines, dem im Ringen tiefere Verletzungen wurden. Oder Tschaikowskys Onegin: die ganze Romantik und das ganze Rußland rinnen in einer Gestalt zusammen. Und in all und jedem der Künstler, dem der Menschheit Würde in die Hand gegeben. Der Intendant schickt ihn in Pension. Weil in der Oper nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr und die Partitur Genugtuung heißen und darum schon lange neben Perron unverbrauchtere Stimmen notwendig waren. Sie sind da: der mit einer Gesangkultur ohnegleichen begabte Friedrich Pläschke und Walter Soomer, der einen Bariton wie Sammet und die bayreuther Weihen empfangen und darstellerische Unkulturen, dank kritischer Opposition, in bewundernswerter Selbstzucht überwunden hat. Beides Kräfte, um die jede Oper Dresden beneidet, die Anspruch auf entsprechende Beschäftigung und entsprechende Gagen haben. Begreiflich, daß für einen dritten, dessen ungeteilte Größe schon der Vergangenheit gehört, der Raum schmal wird. Ist eine Oper eine Rentenanstalt? Der Intendant schlug Perron zum Ehrenmitglied der Hofoper vor und sicherte ihm eine Anzahl von Gastspielabenden, an denen er den Dresdnern immer noch geben kann, was sein einziges Eigentum ist. So haben Vergangenheit und junge Gegenwart ihre Rechte, und die Urteilsfähigen sind sich einig, daß Seebachs Maßnahme so salomonisch wie gerecht, so pietätvoll wie im Interesse der Oper ist. Die Intrige blüht trotzdem. Weil den Intriganten an diesem Interesse gar nichts liegt, sondern...

*

Läge den unberufenen Richtern das wahre Interesse der Hofbühnen wirklich am Herzen, dann fände ihre Kritik bessere Aufgaben. Wer so stürmisch das Positive bejaht, braucht das Negative nicht zu verschweigen. Ich sehe es nicht auf Seebachs Konto, aber doch in seinem Machtbereich. Ich sehe es in der Oper. Ihr Material ist wunderbar — wird es richtig ausgenutzt? Mozarts Altar wird schlecht, Gluck garnicht bedient. Bei Verdi und vielen andern regiert die Konvention. Mahlers und Gregors Mission blieb am linken Ufer der Elbe ohne Folgen. Die Uraufführungen Straußscher Werke und einzelne Wagner-Abende sind ruhmvolle Ausnahmen. Man kann auch nicht sagen, daß die reiche dresdner Oper an Rührigkeit mit dem Deutschen Opernhaus in Charlottenburg oder der Römischen Oper zu Gregors Zeiten wetteifere. Nach dem ‚Rosenkavalier‘ fanden die interessanteren Opernpremierer alle außerhalb Dresdens statt. Die beiden Novitätenerfolge dieser Saison, Kaisers ‚Stella maris‘ und Waltershausens

„Oberst Chabert“, ließ man sich erst draußen vormachen. Der Repertoireführung der dresdner Hofoper mangelt in vielen Graden, was die Ehre des dresdner Hoffchauspiels ist: die Wahrheit, das Programm, das System, die Arbeit, die das Publikum erzieht. Dieses Operntheater hätte das Zeug, ein Musteroperntheater zu sein — und ist es nicht. Der „Verantwortliche“ heißt: Ernst von Schuch. Dieser Dirigent ist ein musikalisches Genie, aber offenbar zu sehr, als daß er gleichzeitig ein organisatorisches der Theaterführung sein könnte. So lebt die dresdner Hofoper von genialen Zufällen. Man beweint den Zustand, beklagt, daß der Intendant am Theaterplatz nicht erzwingt, was er am Albertplatz durchsetzte — dann hört man eines Abends Schuch Puccini oder Strauß dirigieren und dankt dem Grafen, daß er den grazer Zauberer durch so viel Krisen bis heute seinem Haus erhalten hat.

Uns bleibt die Hoffnung. Ist dem Reformator so viel gelungen, gelingt ihm vielleicht auch das andre noch: daß dem „Gesamtkunstwerk“, zu dem er am Sitz der Sumpfwaldleute sein Schauspielhaus gestaltete, lebengebend und lebensweckend, ein gleichwertiger Opernbetrieb an die Seite wächst.

Wiener Theater / von Alfred Polgar

Im Deutschen Volkstheater, zum ersten Mal: „Gute Mütter“, Komödie in drei Akten von Rudolf Holzer. Eine Premiere fünf Tage vor Torischluß; offenbar als Schlager für die Ferien gedacht. Zur lebhaften Ueberraschung der Direktion stellte sich aber der rechtfertigende Durchfall nicht ein. Im Gegenteil. Die Leute fanden Geschmack an Holzers einfacher, herzlicher, von einem sanften Tränenregen beriefelter und von sonniger Laune durchwärmter Komödie. „Gute Mütter“, das sind schlechte Mütter. Die eine ist von tyrannischer Güte und auf dem besten Wege, ihr Kind zu einem Seelen-Krüppel zu erziehen. Die andre ist von leichtsinniger Güte und läßt ihre Kinder, jedes nach seiner Fassung, unselig werden. Die eine hütet ihren Sproß wie eine Löwin; die andre hat für ihre Jungen eine weinerliche Affenliebe. Mittelmäßig-menschlich, wie sich gehört, benimmt sich keine. Beide macht die Mutterliebe blind, statt hellichtig. Wenn sich zum Schluß die Sache freundlich arrangiert, so ist das der tüchtigen Organisation der guten und der unverwüsthlichen Organisation der schlimmen Kinder zu danken. Vor allem aber dem vortrefflichen Freund der Familie Fuchsthaler, dem Herrn Doktor Julius Rirschnef, dessen herzensgute Skepsis wie ein sicheres Grubenlämpchen

den Weg ins Freie weist, ehe schlagende Wetter der Leidenschaft niedergehen. Mit diesem ein wenig spöttischen, ein wenig verbitterten, aber sehr getreuen wienerischen Eckhardt ist Herrn Holzer ein ganz besonders saftiger, standfester, erfreulicher Mensch gelungen. Wie auch sonst ‚Figuren‘ von amüsanter lebendiger Wahrscheinlichkeit des Autors Stärke sind. Seine ‚Guten Mütter‘, mit denen er nach langem Warten jetzt endlich am Deutschen Volkstheater zum Schweigen kommt, sind ein sauberes, redliches Volksstück, oft ungeschickt bis zur Naivität und von einem treuherzigen Mangel an Raffinement, der in diesem, der haute finance des Parnasses gewidmeten Hause recht fremd anmutet. Holzers Komödie, von ihrem Regisseur mit der linken Hand erledigt, wird ausgezeichnet gespielt. Licht und Wärme des Abends ist Herr Thaller. In breiter Fülle strömt aus seiner Art und Kunst das Erquickliche, Gütig-Boshafte, Unheimelnde, herzhafte Nüchterne, wie es diese Figur eines freiwillig einsamen Mannes braucht. Er spielt die Reife und Süße eines Altgewordenen, der die Menschen nicht haßt und nicht liebt, sondern kennt und ihrer Narrheit ohne Schadenfreude froh wird. Es ist eine so behagliche Kaminwärme in seinem Spiel, in seiner Rede und Heiterkeit, daß man sich recht sehr wundern muß, warum die frostigen wiener Stückeschreiber nicht viel öfter zu diesem Trefflichen flüchten.

*

Die letzte Premiere der Volksbühne brachte drei Einakter. Zuerst: ‚Der häusliche Friede‘ von Courteline, ein Akt von recht bescheidener Lustigkeit. Man müßte ihn gesalzen, übertrieben, herausfordernd, grell, impertinent spielen. Die Volksbühne suchte Lustspieltöne; und das Amüsement war mäßig. Dann Strindberg: ‚Paria‘, ein Dialog von geistiger Hochspannung, die sich fahl und trocken entlädt. Der Paria ist der Sklave seiner Schuld. Er hatte sie im Blut, bevor er sie beging, und sie sitzt noch in ihm, nachdem er sie gebüßt. Anders ausgedrückt: Das Gemeine ist bei ihm organischer Defekt, bei seinem aufrechten Gegner nur funktionelle Störung. So stehen sie auch beide grundverschieden zum Problem der Gerechtigkeit. Dem Paria ist sie ein Göke, der schuldige Seelen frißt. Dem andern ein Rad im gesellschaftlichen Mechanismus, von dem sich zermalmen zu lassen ihm sinnlos scheint, weil geistige, seelische, menschliche Werte höherer Kategorie mit ihm vernichtet würden. Auf dieses Gefühl des eigenen Wertes kommt es an. Der Paria hat es nicht, darum ist er ein Paria. Darum bringt ihn die Schuld aus dem Gleich-

gewicht und richtet ihn die erlittene Strafe nicht wieder auf. Er hat kein Ich als jenes, das ihm die andern verbriesen. Darum ist er scheu, ängstlich, demütig, darum ist er voll instinktiven Hasses gegen jeden, der straucheln kann, ohne zu fallen, und die Kraft hat, wenn er gefallen, sich wieder zu erheben. Er ist ein freudloser, heimatloser, zweckloser, Chancen erschnüffelter Geselle (und von Beruf wahrscheinlich Literatur-schlieferl). Der Dialog des kleinen Akts hat die echteste Strindberg'sche Härte und Stoßkraft. Rede und Gegenrede springen raubtierhaft gegen einander, plötzlich, aus tückischer Ruhe, von weit her, zielsicher. Und über die ganze Szene streicht der heiße Atem des Dichters, den man dahinter spürt, fiebernd vor Jagdlust, auf der Lauer nach einer kapitalen Erkenntnis, nach einer letzten Wahrheit, aufgestöbert aus Schlupfwinkeln der Psyche. Den Paria spielt Herr Ettlinger in Blick, Ton, Geste durchaus von unten herauf; geduckt, neidvoll, zerprügelt. Herrn Kortner glaubt man die klare, sichere, kalte Intelligenz, die er darzustellen hat. Seine Rede ist blank, scharf und trifft mit der Schneide. Er gibt die Figur ohne Farbe, in einer kantigen harten Schwarz-Weiß-Technik, die dem Thema durchaus stilgerecht ist. Sehr gut traf die Regie das Schwüle, Dumpfe, nach elektrischer Entladung Gierige der Szene, dem die Gewitterspannung in der Atmosphäre draußen die natürlichste Harmonie unterlegt. Zum Schluß: „In Ewigkeit, Amen“, von Anton Wildgans. Auch hier geht es um Gerechtigkeit. Aber in einem weniger prinzipiellen Sinn. Hier ist alles lebensgroß, oder besser: lebensklein, eingehüllt vom trüben Dunst der Alltäglichkeit. Hier sind arme Menschen von undeutlichem Bewußtsein, ohne Kraft und ohne Willen zur Dialektik. Und doch heben sie mit ein paar gewöhnlichen, gemeinen Worten ihr inneres Elend, ihre Not und ihren Zwang, ihr Gutes und Schlechtes, den Sinn und die Logik ihres Schicksals so klar zu Tage, wie es ein kultiviertes, die Erkenntnis wollendes Bewußtsein gar nicht vermöchte. Darum nenne ich den Einakter ein Drama. Weil es Dramatikers Sache ist, Schicksalen die Notwendigkeit, dem Gewöhnlichen tiefere Bedeutung, dem Zufall das Geheh zu entthören. Die paar Menschen im Wildgans'schen Stück sprechen kein Wort, das nicht echt wäre, das nicht im Idiom ihrer Zunge das Idiom ihrer Seele verriete. Sie spiegeln die Welt, ihre Welt. Und darauf kommt es an. Einen Menschen hinzustellen, daß er, so wie er ist, ohne künstlichen Zuschliff, seine helle und dumpfe, gemeine und rührende Welt, ihren Tag und ihre Nacht spiegelt, heißt: ihn dramatisch gestalten. Hier, in diesem Akt, scheint

mir das mit den einfachsten Mitteln gekonnt. Die kleine Komödie wird von den Mitgliedern der Volksbühne glänzend gespielt, mit einem derben Pathos der Natürlichkeit, in dem es von mancherlei Komik und Trauer beunruhigend wetterleuchtet.

*

Neue Wiener Bühne: ‚Viel Lärm um Nichts‘, mit Herrn und Frau Bassermann als Benedikt und Beatrice. Eine eiservolle Aufführung in einem szenischen Rahmen von stolzer, fast arroganter Bescheidenheit, zu der die selbstbewußte Pracht der Kostüme in pikantestem Gegensatz steht. Die Bühne sah aus wie ein herabgekommener Nobile, der aus dem Verfall die Garderobe gerettet hat. Das geistige Leitmotiv der Vorstellung aber war: Kinder, seid intensiv! Jede Figur zeigte eine möglichst grelle Spielart ihrer Charakterfarbe. Das Superlativische, das der Professor Max Reinhardt erfunden, erschien sinnreich verwendet. Wir spielen ein Spiel, bitte! sagte die Regie. Ein Scherzo, ein Scherzissimo. Sie bemerken doch, daß es uns nicht um die sachte, elegante Abwicklung der Komödie geht, sondern darum, den schönen Götterfunken aus ihr herauszuschlagen? Ja, das bemerkte man recht gut. Und wenn der Humor trotzdem nicht wollte, so trug wahrlich nicht der Regisseur die Schuld daran. Man sah ihn förmlich, wie er den Becher beschwor, überzuschäumen. Auf der Bühne ging es auch recht fröhlich her. Ein exakter Uebermut bemühte sich, anzustecken; und die scharfsinnigsten Fidelitäten baten um Gelächter. Das hat Herrn Bassermanns Humor nicht nötig. Er bittet nicht, er befiehlt. Und ein Publikum, das, von andern unvergeßlichen Bühnenerlebnissen her, weiß, welch großem Künstler es hier gehorchen soll, zeigt naturgemäß wenig Lust zur Renitenz. Wie dieser Benedikt, mindestens in der ersten Hälfte des Abends, gewirkt hätte, wenn ihn nicht der Besitzer des Jffland-Ringes, sondern ein noch nicht von Genie und Ruhm patinierter Schauspieler hingelegt hätte, bleibe unerörtert. Bei Bassermann wars selbstverständlich anders. Er siegte, kam und sah. Gleich das erste Zusammentreffen mit Beatrice — von Frau Bassermann sehr lieblich und heiter verkörpert — entzückte die Hörerschaft. Mir schien es wunderbar, einen Cavalier mit der Reitpeitsche ganz nah vorm Antlitz einer Dame herumfuchteln und, so oft er sich wendete, ihren Unterleib mit der Spitze seiner Degenscheide ernstlich gefährden zu sehen. Die Peitsche ist überhaupt eines der wichtigsten Requisiten der besprochenen Shakespeare-Ingenieurung. Kein Cavalier tritt ohne Peitsche auf. Sind wir bei einem Herrenreiten? Oder bei Wedekind? Frau Bassermann war

irritiert, wenn die Peitsche vor ihrer Nase tanzte, schloß unwillkürlich die Augen, öffnete aber gleichzeitig, wie um zu demonstrieren, daß sie sich nicht irritiert fühle, den Mund zu einem stummen Lachen. So gewissermaßen: wenn die Deckenbeleuchtung abgedreht wurde, flammte automatisch ein andres Lämpchen auf; ganz finster sollte es nicht werden. Zur Sache. Bassermann sicht sein Rededuell mit Beatrice aus. Es 'wirft' ihn vor innern Heiterkeiten. Er geht nicht, er taumelt. Geistreich zwar, aber er taumelt! Er windet und dreht sich, wie eigentlich wir, die Zuschauer, es vor Lachen tun sollten. Es macht den Eindruck, als ob er einen größern Posten Eirkonflege verschluckt hätte, die sich nun durch alle Poren hinauszuschlängeln suchen. Die Szene des lauschenden Benedikt, dem die angebliche Verliebtheit der Beatrice listig ins Blut geträufelt werden soll, gerät trostlos. Benedikt hält Selbstgespräche, mischt sich in die Reden der Verschwörer, und die Verschwörer, höchst seltsamerweise, hören diese Selbstgespräche, nehmen sie auf, lachen sich krumm über sie. Dann spricht Benedikt seinen großen Monolog. Und jetzt kann man der Bassermannschen Kunst, eine Rede wichtig zu schattieren, froh werden. In der ersten Liebeszene mit Beatrice zwingen ein paar hinreißende anmutige Clownerien Benedikts und das brillante Tempo, in dem seine Vernünftigkeit in Liebesflammen aufgeht, den großen Lacherfolg herbei. Künstlerisch am reinsten wirkt die Herausforderung Claudios. Da ist dieser Benedikt nur Edelmann, erlöst von eiteln Späßen; und für ein paar Augenblicke adelt Stil und Würde einer hohen Menschlichkeit die Szene. Was nachher kommt, ist wieder Taumel, Drastik, die in sich selbst verliebt ist, Uebermut, der sich selbst betont, Einfälle, die mit Fingern auf sich selbst zeigen; und sonst allerlei, was höchst geschmacklos und überflüssig wäre, wenn es einer täte, der sich nicht erlauben darf.

Musik / von Lisa Honroth-Loewe

Die junge Schauspielerin stand auf der Bühne. Der junge Mann saß auf seinem Parkettplatz, wie immer, und sah ihr zu. Seit ihrem ersten Auftreten ging er jedesmal hinein, wenn sie spielte. Es waren stets nur kleine Rollen, und sie war jung und ungewandt, mitunter erschien sie sogar wie teilnahmslos und unbegabt. Und doch war etwas Seltsames um sie. Er hatte sie nach ihrem Debut auf der Straße getroffen. Er war ihr nachgegangen, frappiert von dem Gegensatz, den diese stillgrauen

Augen bildeten zu einem Munde, der, obzwar fein und mädchenhaft, dennoch in den tief geschwungenen Einschnitten der Mundwinkel etwas schmerzlich Wollüstiges hatte. Eine Fülle blonden, mattfarbigen Haares lag lind um den kleinen Kopf. Das Gesicht war zart wie ihre Gestalt, und in der sanften Rundung der Wangen gleich dem eines friedvollen Kindes. Das Seltsamste aber war ihr Gang; er war von einem eigentümlich wechselnden Rhythmus. Manchmal ging sie schnell, wie bewegt von raschen Gedanken; aber nach wenigen Schritten zögerte sie, und ihr Gang wurde langsamer, behutsam. Dies alles aber machte keineswegs den Eindruck von Unentschlossenheit, Müdigkeit oder Angst. Es war vielmehr, als sei das Mädchen in einem Traum befangen, und die Glieder folgten unbewußt dem Rhythmus dieser Träume.

Ebenso war ihr Wesen auf der Bühne. Dem Publikum und der Kritik erschien sie kühl, ja langweilig. Da sie aber schön und ihre Stimme klingend und hell war, wenn auch etwas spröde wie feines Glas, so gab man ihr hier und da ein gutes Wort. Und sie spielte weiter ihre kleinen Rollen, ohne zu größern zu kommen.

Der junge Mann allein fühlte mit dem Instinkt des Erotikers, daß hinter diesem Gleichmaß etwas andres lebte, daß diese Seele und diese Glieder, die nur zögernd und gehemmt sich regten, sich blühend lösen könnten, wenn die Träume sich erst einmal mit Leben und Blut erfüllten. Ein untrügliches Gefühl sagte dem Erfahrenen, daß dies Mädchen noch nicht geliebt habe; daß kein Mann bisher vermocht habe, die Hüllen des Körpers und der Seele von ihr zu streifen. Sie erinnerte ihn an die Mädchen in den stillen Liedern eines Dichters, den er liebte. Ja, sie glich diesen Mädchen, die gehen wie hinter Schleiern, die nur leise sprechen, leise sich regen und leise lächeln, daß nicht Grelles den Traum störe, den sie von Liebe und Leben träumen.

Er hatte noch nicht versucht, sich ihr zu nähern, obwohl er sie liebte; mit der aesthetischen, ein wenig kühlen Zärtlichkeit, die ihm eigen. Er wartete, sah ihr zu und fühlte aus jeder Bewegung jede Veränderung ihrer Seele. Aber noch schlief sie zu tief. Und es schien ihm gefährlich, sie vor ihrer Zeit zu wecken.

*

Die junge Schauspielerin saß in einer Ecke des großen Konzertsaaß. Gedämpft spiegelte sich Licht in den rötlichen, holzgetäfelten Wänden. Es war schön, da zu sitzen und den Kopf an das kühle, glatte Holz zu lehnen; schön, die Augen zu schließen und nun nichts mehr von den vielen Menschen zu sehen. Auch nicht das Orchester zu sehen, das schwarz durch

einander sich bewegte; nicht die Instrumente und den kleinen weißen Stab. So still dazusitzen und die Töne zu sich heraufsteigen zu fühlen wie aus ungewußten Tiefen. Man spielte Beethoven, die C-moll-Symphonie.

Da stürzten die Wogen des Lebens, türmten sich auf und zerschellten an ehernen Mauern des Schicksals. Da tönte eine süße Stimme von jenseits der schwarzen Wasser. Und wurde nicht erhört und begann die einsame Melodie wieder und wieder; bis sie müde ward und sterbend sich brach an ragenden Felsen. Und nun kam das Andante. Geigen und Celli sangen ihr Lied. Es klang über mächtige Wiesen hin und war so voll Leid und tiefstem Verlangen, daß das Herz zerrissen wurde und Tränen in die Augen traten. Da war eine Stelle, die kehrte immer wieder in verschiedenen Modulationen: sie war bitterer als der Tod einer Liebe und kaum zu ertragen; und unter Tränen mußte man lächeln, wenn sie endlich sich löste in die sanfte Melodie eines Volkslieds. Aber nun riß der Schlußsatz Willen und Herz empor. Er stieg in kühnen und kraftvollen Akkorden und ließ hinter sich alles Dumpfe, alles Leid und die Müdigkeit der Schmerzen. Stürmischer, gewaltiger rauschten die Töne, Titanentrost stachelte den Willen: Hinan! Hinauf, zum Gipfel! Zur Tat, zur Kraft, zum Leben! Und dann war Stille und alles zu Ende.

Die junge Schauspielerin saß ganz ruhig. Ihre Augen waren weit offen und voller Licht. Ihre Züge waren gestrafft und hatten einen entschlossenen Ausdruck. Die Hände hatte sie leicht, erwartungsvoll und etwas feierlich erhoben, als wollte sie irgend etwas Kostbares auffangen oder tragen. Um den Mund aber lag ein reifes Lächeln, von Schmerz und Wissen.

Als sie am nächsten Abend auf der Bühne stand, da erblühte, o Wunder, das gleiche Lächeln um ihren Mund. Ihre Bewegungen waren voll Leben und Kraft. Und in ihrer einzigen Liebeszene — da brach es plötzlich aus ihr heraus wie Sturm und Flamme und Rausch. Und ihre Stimme tönte stark und jubelnd, eine triumphierende Fanfare der Liebe und des Lebens. Und sie riß sich die Schleier von der Seele und stand da: erglühend in Begier und Leidenschaft und Schönheit. Die Leute stießen sich an und wunderten sich und applaudierten ihr. Die Kritiker schüttelten den Kopf und formten in Gedanken Sätze wie „neu entdeckter Stern“ und „schon lange vorher gespürt“.

Der junge Mann aber lief voll Zorn und Schmerz in den Frühlingsabend hinaus und grübelte, wer das Mädchen erweckt haben könnte. Und fühlte Qual und brennende Eifersucht.

Antworten

M. Sp., Friedenau. Daß die Zensur uns den ‚Schlossermare‘ von Hans Hyan geraubt hat, ist eine politische Chifane, durch die wir literarisch nicht viel verloren haben. Denn die beiden Lieder, die darin sind, und die ganz aus dem Rahmen einer mäßig geglückten Spekulation herausfallen, werden sich wohl herausnehmen lassen. Ihretwegen lohnt sich, das Buch zu kaufen. Bis auf ein paar schwache Stellen sind sie wie aus Eisen gehämmert. Man singt sie nicht: sie singen sich. Es ist selten genug, daß einer an das berlinische Pathos erinnert, das es wirklich gibt, und das immer zu Gunsten der ‚Kobderschnauze‘ zurückgedrängt wird. Gehst diese Sprache aber einmal aus ihrer Stepsis heraus, dann ordentlich. Hier sind wirkliche Schauer der Nacht, Angst, Angst und eine phrasenlose Wut der Unterdrückten. Und das so fern von aller Politik, so menschlich, daß man bekümmert dessen gedenkt, was Hyan verkommen läßt in pleitegegangenen Verlagen und vergriffenen Groschenheften. Hört man seinen Namen, so denkt man an einen, der das ‚Milieu‘ für Geld ausschachtet. Das wäre nicht schlimm. Aber er sollte nicht vergessen, daß er auch ein Stück Künstler ist. Es fehlt eine Sammlung seiner Gedichte. Dann würden Sie erkennen, daß er mehr ist als ein Sozialist.

Dr. M., Berlin. Da war wieder einmal so ein Klatschprozeß in Moabit zwischen Palsi und Spielmann. Nun gebe ich ja zu, daß Schauspieler gern das Tribunal zur Szene machen, und daß Ungezogenheiten auch durch den schmalzigsten Baß nicht erträglicher werden. Solch ein Baß brüllt mitten in der Verhandlung aus dem Zuschauerraum dazwischen und verdient seinen Verweis. Aber dies zugegeben, haben Sie ganz recht, daß der Vorsitzende, ein Gerichtsassessor, sich abgewöhnen sollte, etwa mit jedem so zu reden, wie es die Fachausdrücke der Prozeßhansel verlangen. Es ist hübsch, wenn er sich in die Seele der Mimen versetzt — es ist unnötig, daß er Schweigen gebietet, indem er verkündet: „Ihr Stichwort ist noch nicht gefallen.“ Wozu? Will der Beamte zeigen, daß er auch in der Welt des Theaters zu Hause ist? Das wäre nur seine Pflicht, da er ja sonst nicht darüber urteilen dürfte. Auf einen besondern Nachweis mit dem Unterton der Herablassung verzichten wir.

J. Tw., Hannover. Vielen Dank für die ‚Dramaturgische Statistik des Deutschen Theaters unter der Direktion George Altman‘. In jedem der drei Spieljahre über dreißig Neuheiten; und wenn das Auge die Zahlenkolumne heruntergleitet — lauter einstellige Zahlen. Aber manchmal sind es doch auch zweistellige. Was ist das? Genau umgekehrt proportional dem Werte ist es. Es stimmt beinahe mathematisch genau. Ausnahmen: Koppel-Ellfeld, Rideamus und noch ein paar Schmierer zwei- und dreimal — Sternheims ‚Kassette‘ sechzehnmal. Aber das sind eben Ausnahmen. Sonst:

Unzengruber (vier Werke)	5	Blumenthal & Co. (zwei Werke)	33
Hauptmann (neun Werke)	50	Generaldecke	17
Hofmannsthal (zwei Werke)	3	Glaube und Heimat	118
Hebbel (Maria Magdalene)	2	Große Rosinen	31
Ibsen (acht Werke)	24	Husarenfieber	14
Strindberg (drei Werke)	3	Leibgardist	18
Tolstoi (zwei Werke)	7	Welt ohne Männer	14

Dabei geht das noch und kann im Vergleich zu andern Kunststätten geradezu anständig genannt werden. Denn man hat Sudermann nur zwölfmal und Schnitzler achtzigmal gespielt und viel mehr Literatur gebracht, als in der Provinz üblich ist. Fazit: das Gute muß den Leuten aufgedrängt, eingeprügelt, eingehämmert werden. Es lohnt schon. Das andre empfiehlt sich selbst.

W. F., Bonn. Es gibt keine gute Literaturgeschichte. Benutzen Sie Nachschlagewerke, auch illustrierte, und Monographien. Kein Mensch kann die gesamte Literatur eines Volkes in sich aufgenommen haben, er sei denn ein Philologe. Aber das hat ja dann mit Literatur nichts mehr zu tun.

Hermann Leffler, Wiesbaden. Adrian Weppe schrieb voriges Mal: „Herr und Frau Leffler markierten den Kalifen und seine Tochter.“ Keine Silbe mehr. Dafür nennen Sie ihn einen „infamen Lügner“, einen „Gesinnungslumpen“. Man könnte Sie bestrafen lassen. Aber, Kalif, es lohnt sich nicht. Dies ein Stück Brief: „Es ist außerdem eine Lummelhaftigkeit, zu schreiben, es wäre markiert worden in Gegenwart des Kaisers, unsres Herrn insbesondere.“ Insbesondere wird das häufig geschrieben, indem häufig markiert wird. Was jedoch denken Sie sich, wenn Sie — der Redaktion, nicht dem Verlag! — mitteilen: nunmehr bestellten Sie ab? Hier, Darstellungsbeamter, geht es nach dem Befund, nicht nach dem Abonnement. Vorsicht, Kalif! Das nächste Mal wirst du — bei deinem Barte! — von Adrianen vor das Tribunal gezerrt.

Regisseur Alb. M., Düsseldorf. Lassen Sie sich die „Gazette du bon ton“ kommen. Das ist eine kleine Modenzeitschrift mit herrlichen, handkolorierten Tafeln. Wir haben so etwas in Deutschland garnicht, weil ja unsre Eleganz kein Geld kosten soll, und die Herren Schieber immer noch glauben, daß ein weißer Schuheinsatz einen schon herausreißt, wenn man auch sonst schofel sei. Hier aber ist holbe Verrücktheit mit einem unglaublichen Chic, mit einer Grazie, daß man sich die Hefte einzeln an die Wand fleben möchte. Sie werden darin schon finden, was Sie suchen. Lepape, Bakst — eins ist immer feiner als das andre. Und wenn Sie so eine Zeit lang in den Bildern und in den witzigen Unterschriften geschwelgt haben (Zut! Il pleut! — Une rose parmi les roses — ach, jedes Kostüm hat einen Namen, um den man es beneiden könnte) — dann tun Sie gut, ein bißchen „Die elegante Welt“ oder „Die Dame“ zu lesen. Zum Abgewöhnen. Diese Blätter kosten allerdings zwanzigmal weniger — aber sie sind hundertunddreiundsiebzigmal schlechter.

T. K. Ich danke für den Bericht. Aber das wird im Hause gearbeitet. Ich werde doch nicht eine Conférence von Egon Friedell veräumen, und dauerte sie vier Minuten. Er sprach zur Eröffnung des jechsten Union-Theaters ein paar lustige Lügen über den Kino und erklärte am Schluß: wenn ihn zu Beginn der nächsten Saison eins der neuen berliner Theater als Conférencier einlode, so werde er genau das Gegenteil sagen. Aber schon am selben Abend machte der „Richard-Wagner-Film“ Friedells Lobgesänge auf den Kino zuschanden. Wer nichts von Wagner weiß, erfährt hier, daß das ein Mann war, der in seinem langen Leben teils durchgefallen, teils nicht durchgefallen ist und sich im übrigen durch nichts von Volten-Baeders unterschieden hat. Höchstens daß Volten-Baeders seltener durchgefallen ist.

B. A. Kommen Sie endlich doch dahinter? Ihr verfloßener

Hollaender kriegt einen Antrag von Frankfurt. Jeder andre nimmt an oder lehnt ab; und wenn er ablehnt, so erfährt man von der ganzen Sache nichts. Dieser macht die Zeitgenossen allesamt zu Zeugen seines schweren Seelenkampfes und — verzichtet feierlich auf Frankfurt. An sein Volk: Herzblut... anbetungswürdiger Chef und Gefährte... keine Stunde, kein Leben ohne ihn denkbar... verwachsen mit diesem Hause... Marksteine deutscher Kultur gemeinsam gesetzt... treu bis in den Tod! Zwei Wochen nach dieser Proklamation läßt er sich, plötzlich nicht mehr verwachsen, von Reinhardt auf ein Jahr nach Frankfurt beurlauben. Mag er nichts am Theater gelernt haben: trommeln hat er gelernt.

G. A. Also gehören auch Sie zu den Leuten, die den König Ludwig von Bayern beneiden, weil er in der Lage war, sich ganz allein was vorspielen zu lassen? Aber das können Sie doch in Berlin jeden Tag haben.

F. G. Wenns auch nicht ganz so war, so war es ähnlich. Der König von England wollte sich mit seiner Gemahlin ‚Wilhelm Tell‘ im Königlichen Schauspielhaus ansehen. Als er aber bemerkte, daß den Arnold Melchthal Herr Karl Vogt spiele, schwenkte er mit den Worten: „Dafür wer' ich doch nicht volle Preise bezahlen“ links ab und begab sich in die Bambergerstraße 5 zu Herrn James Loewenthal (Steinplatz 354 78), wo er die gewünschten Ermäßigungen erhielt. Allerdings ist dann der Theaterbesuch nach Rücksprache mit dem englischen Leibarzt unterblieben.

H. G. Nein: G. J. bedeutet in diesem Blatt nicht Societatis Jesu.

Kritik / von Ignaz

Da oben spielen sie ein schweres Drama
mit Weltanschauung, Kampf von Herz und Pflicht:
Euzannen attackiert ein ganz infame
Patron und läßt sie nicht.

Ich sitze im Parkett und züd' den Faber
und schreibe auf, ob alles richtig sei:
Exposition, geschürzter Knoten — aber
ich denk mir nichts dabei.

Mein Herz weilt fromm bei jenem lieben Kinde,
das lächelnd eine Rindermagd agiert:
ich streichle ihr im Geiste sehr gelinde,
was sie so lieblich ziert.

Nu sieh mal einer diese süßen Pfoten,
das Seidenhaar mit einem Häubchen drauf —
es gibt da sicher manch geschürzten Knoten:
ich löst' ihn gerne auf.

Wer sagte da, daß ich nicht sachlich bliebe?
(Nu sieh mal einer dieses schlanke Bein!)
Begeisterung, Freude am Beruf und Liebe,
So soll es sein!

Rundschau

Das nürnberg- Theaterjahr

Nürnberg's Theaterleben spielt sich nun schon eine ganze Reihe von Jahren im wesentlichen an zwei Bühnen ab: im kleinen Intimen Theater und im großen — für Schauspiel-aufführungen oft zu großen — Stadttheater. Einst durfte sich das Intime Theater literarischer Wertung weit über den engern Bezirk unsres Frankenslandes hinaus erfreuen. Das war damals, als Emil Meßthaler sich werbend für den noch sehr unberühmten Frank Wedekind einsetzte und einen Kreis von Schauspielern um sich sammelte, in dem es eine ganze Anzahl von Intelligenzen gab. Einige sind untergegangen, andre aber, und darunter auch die schöne blonde Lucie Höflich, haben von hier aus den Flug in die Höhe genommen. Von diesen Zeiten ist in dem kleinen Theaterchen kaum ein Hauch mehr zu spüren. Man hat dort ganz den Mut zu literarischen Taten verloren, man nährt sich redlich von dem, was der Markt gerade bietet. Dem Schauspielermaterial fehlen die Besonderen, die manch kraftloser Brühle die Würze geben könnten, und wenn einer da ist, wie jetzt der wandlungsfähige Rudolf Hoch, dann wird er rasch wieder weggeholt.

Bemerkenswert aber ist der

Aufstieg, den das nürnberg-
Stadttheater in dieser Spielzeit genommen hat und bewunderungswürdig der Ernst, mit dem man dort arbeitet, den schlaffern Wünschen des Abonnentenpublikums zum Trotz. Natürlich ist es die Oper, die an dieser Stätte herrscht, und für die Oper wurde das prunkvolle Haus ja schließlich gebaut. Aber man hat es in der abgelautenen Spielzeit doch versucht, dem Schauspielrepertoire eine Note zu verleihen, die es jedenfalls weit über das hinaushebt, was sich mit dem Begriff 'Schauspiel eines Provinzstadttheaters' gemeinhin zu verbinden pflegt (wobei in Klammern noch zu sagen ist, daß Nürnberg's Stadtverwaltung ihre Pflichten gegen ihr Theater in dem Moment für abgetan hielt, als sie das neue Haus mit einem Aufwand von drei Millionen erbaut hatte). Diese Saison begann mit 'Antigone' und endete mit 'Peer Gynt', und dazwischen sah man 'Jedermann', sah in einem Goethezyklus den ganzen 'Faust', sah 'Desinde', 'Gabriel Schillings Flucht' und manches andre, das fast immer ein gewisses Niveau des Geschmacks einhielt, auch wenn es Unterhaltungsliteratur war. Unser Stadttheater ist das einzige in Deutschland, das Sudermanns 'Guten Ruf' nicht spielte und auch nicht spielen wird, und das fast ganz mit dem Brauch

gebrochen hat, ein Stück nur darum zu spielen, weil es in Berlin Erfolg hatte. Man geht hier lieber ein wenig seine eignen Wege und hat so mit Dülbergs „Korallenkettlin“ einen starken literarischen Erfolg erzielt, der mit Hilfe der Gewerkschaften sogar zu einem materiellen wurde. Es kommt noch dazu, daß man im letzten Jahr an unsrer städtischen Bühne auch Vorstellungen sah, die an darstellerischem Reiz mehr boten, als unsre Bescheidenheit zu hoffen gewöhnt ist. Daß uns gerade Darsteller verlassen werden, die uns Schauspielvorstellungen zu einem Genuß machen konnten, weckt tiefes Bedauern. Maria Koch, eine feine Künstlerin scheuer Verhaltensart und wärmender Frauenanmut, geht an das stuttgarter Hoftheater. Und Werner Krauß, auf dessen Schultern eigentlich der ganze Schauspielbetrieb unsres Theaters ruhte, wird künftig bei Reinhardt ein weiterreichendes Tätigkeitsfeld finden. Er ist eine schauspielerische Intelligenz, die die größten Möglichkeiten birgt, ganz von jener Freude am Spiel und an der Buntheit erfüllt, die im Jahrzehnt des bürgerlich gewordenen Schauspielers ein seltenes Gut ist.

Sigmund Neumann

Jettchen Gebert

Jettchen Gebert hat auf seinem Wege vom Buch auf die Bühne alle Schönheit bis auf die der Kleider verloren. Nun steht sie, vom grellen Rampenlicht beschienen, als Modepuppe aus der Wiedermeierzeit in

einem fünfsätzigen Theaterstück und wirkt mit den Verwandten aus Berlin und den Verschwägerten aus Benschen einfach lächerlich. Aus einem rührenden Roman wurde ein Rührstück. Da wird, was dort zart ist, matt; da wird, was dort als Blut durch die scelische Landschaft rinnt, dünn und limonadisch. Die fünf Akte sind wie eine Front ohne Haus, wie eine Inhaltsangabe in Maske und Kostüm. Die Masken und Kostüme gehalten sich, als wären sie noch die Charaktere, die sie einst im Roman gewesen sind. Sie lügen aber alle: sie sind nur noch Attrappen. Sie haben eine Seelenwanderung aus dem Buch auf die Bühne angetreten, unterwegs aber die Seele verloren. Die Hülle ist geblieben und füllt nun fünf Akte mit ihrer Armseligkeit. Das frankfurter Publikum ließ sich manchmal angenehm an den Roman erinnern und klatschte. Daraufhin eilte der Verfasser, wie der Berliner Börsen-Courier konstatiert, nach dem dritten Akt auf die Bühne. So sehr er aber auch eilte: er konnte doch nur einen nachträglichen Mißerfolg seines Romans konstatieren.

Hermann Sinsheimer

Tagebuch

Unterhaltungsliteratur ist in diesen bewegten Zeiten fast ein Schimpfwort geworden. Und dabei wäre es sehr heilsam, wenn recht oft bei uns jene Mittellinie gezogen würde zwischen den „Nur-Literatur“-Leuten und der englischen Bücherindustrie, die von Sher-

lost Doyle bis zu den Tauchnitz-Verlobungen doch immer ein gutes Milieu ohne Prätention wiedergibt und (aber das mag an der Sprache liegen) so schön knapp sein kann.

Wir haben das nicht. Wir haben nur Dreck und das ganz schwere Geschütz. Und ich glaube nicht, daß es eine Schande ist, wenn ein müder Mann abends bei der Lampe einfach nicht mehr fähig ist, Conrad Ferdinand Meyer in sich aufzunehmen. Was aber muß der Arme dann tun? Es gibt ja heute noch Leute, die, wie meine alte Tante, bei der Marlitt den süßen Schlaf finden können — wir andern sind auf die ‚Woche‘ angewiesen und auf die schlechten Romane, deren Autoren ihre eigenen langweiligen Probleme nur aus Zeitungsartikeln kennen.

Hans Olden hat soeben zwei Novellen bei Georg Müller in München erscheinen lassen, die so recht das Ideal dieser gewünschten Literatur sind. ‚Das Frühstück auf Blue Island‘ und ‚Ein ekelhafter Kerl‘. Dort ist besonders in dem famos gelungenen Anfang, das, was Kellermann mit seinem ‚Tunnel‘ versucht und nicht gekonnt hat: die Romantik der großen Betriebe. Es handelt sich um ein großes Restaurant, und es ist hübsch, wie Olden ohne jeden Uberschwang so eine Organisation zeigt, mit der Freude am Tempo, am Allegro, am Klappen. Die Geschichte wird nachher ein bißchen weinerlich, aber man empfindet es kaum, denn alles ist gut, was über Deutsche in Amerika drinsteht, diskret, kurz-

weilig. Die zweite Novelle ist eine Schulangelegenheit. Bis auf die stilistische Gewandtheit könnte sie ein Junge geschrieben haben — so natürlich frisch ist sie, so ohne Psychologie, die ja nie da war in einer Zeit, wo wir alles clichéhaft empfanden, gottgewollt, felsenfest.

Seltener Fall: man liest, freut sich und schämt sich hinterher nicht, bei der Sache gewesen zu sein. Spannung ohne Katzenjammer.

Der Mann mit der grünen Maske

Und es fing doch — im Theater am Rollendorfsplatz — so hübsch an: ein liegengebliebener Telephonhörer sang sich eins; und jede Bewegung beim Couplettsingen hatte der Regisseur nett und sorgfältig studiert. Aber als dann die ganze Gesellschaft ins ‚Orpheum‘ ging, und man sich anschickte, dieses Variété ins Theater zu verlegen, da gab es doch nur zwei Möglichkeiten: entweder prima oder Ritsch. Statt dessen gab es eine Stunde lang Mittelmäßigkeiten (der Direktor des Wintergartens — du sollst seinen Namen nicht mißbrauchen — wird schön grinsen, wenn er das sieht), und wir schnarchten im Chor: „O Seligkeit, im Schlaf zu liegen! ach, würd' er niemals uns gestört!“ Zäh, wie ein langgewalzter Macaroniteig, kamen die Scherze, und diesmal mußte man sich seine Freibillets verdienen: der Mann mit der grünen Maske ging durchs Parket und sagte jedem Freischärler auf den Kopf zu, was er bei sich trage.

Und dann tanzte wieder auf der Variétébühne meine Großmutter als junges Mädchen (so sah sie aus), und während sie lieblich lächelte, flüsterte ihr Mund zu dem Kapellmeister: „Langsamer!“ Nun, er parierte.

Und der Kopf, der im Dunkeln schwebte, und (leider) einen Schmarren sang, konnte nicht für den Dreistundenarrest entschädigen und nicht der

witzige Film, der nur aus Text bestand, und nicht die geräuschvollen Verwandlungen, die Gregor ohne und Reinhardt mit Drehbühne entbehrlich gemacht hatten.

Schade: denn Wagner gab sich große Mühe, und Elise Bötticher hatte in gequetschter Kehle dicke Konsonanten und einen ulkigen berliner Ton.

Peter Panter

* * *

Die Nummern 24 und 25 erscheinen als Doppelnummer am 19. Juni.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hermann Bahr: Das Phantom, 1stpl.

Albert Szirmai: Die Megikannerin, Operette, Text von Franz Rajna, deutsch von Paul Felner. Atlantik-Verlag.

Fedor von Zobeltitz: Will und Wieble, 1stpl. VDB.

Annahmen

***: Das europäische Konzert, 1stpl. Berlin, Deutsches Th.; Frankfurt a. M., Schsplhs. AFA.

Friedrich Bermann: Der blaue Reiter, Operette, Text von Leo Balthar Stein und Ludwig Heller. München, Gärtnerplatzth. Berliner Theaterverlag.

Fritz Friedmann-Frederich: Müllers, Dreiaktiger Schwank. Düsseldorf, Stadtth.; Frankfurt a. M., Neues Th.; Hamburg, Stadtth.; Königsberg, Neues Schsplhs.; Wien, Deutsches Volksth. W. Karczag.

Gertrud Presswitz: Die Tat!

Drama aus den Tagen von Taurroggen. Tilsit, Stadtth.

Bernard Shaw: Pygmalion, 1stpl. Berlin, Lessingth.

Vraufführungen

von deutschen Werken

21. 5. Moritz Goldstein: Messandro und der Abt, Fünfaktiges 1stpl. Darmstadt, Hofth.

Rudolf Holzer: Gute Mütter, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

24. 5. Anton Wildgans: In Ewigkeit, Amen! Ein Akt. Wien, Volksbühne.

28. 5. Franz Arnold und Ernst Bach: Die spanische Fliege, Schwank. Magdeburg, Victoriath.

Jubiläen

Alt-Wien: 100, Berlin, Lessingth.

Der lebende Leichnam: 75, Berlin, Deutsches Th.

Die fünf Frankfurter: 400, Berlin, Th. i. d. Königgräferstr.

Die Rino-Königin: 75, Berlin, Metropolth.

Hochherrschastliche Wohnungen:
50, Berlin, Komödienh.

Puppchen: 150, Berlin, Thaliath.

Neue Bücher

Ferdinand Hardekopf: Der Abend,
Ein kleines Gespräch. Leipzig,
Kurt Wolff. 19 S.

Paul Stefan: Das Grab in
Wien, Eine Chronik 1903—19011.
Berlin, Erich Reiß. 146 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Oscar Vie: Gluck. Westermanns
Monatshefte. LVII 10.

August Döring: Dichter und
Kino. Merker IV 8.

Franz Dubisch: Wagners Opern-
stoffe in andern Vertonungen.
Bühne und Welt XV 16.

Gustav Grönyi: Der Vater des
Naturalismus. Gegenwart XLII 20.

Walter Edart: Abenddämmerung.
Mehre I 18.

Erich Franz Glafer: Asta Nielsen.
Die Künstlerin I 5.

Ferdinand Gregori: Wagner und
das deutsche Theater. Kunstwart
XXVI 16.

Karl Grunsky: Wagner und
Lessing. Voss. Jtg. 256.

Month Jacobs: Das Recht des
Regisseurs. Tag 112.

Erwin Herfried: Hermann Effig.
Zeitgeist 20.

Paul A. Kirstein: Die Schau-
spielerin. Die Künstlerin I 5.

Carl Krebs: Richard Wagner.
Tag 117.

Hina Mardon-Holzamer: Der
neue Weg der Lichtspielkunst. Die
Künstlerin I 1.

Erich Mühsam: Der Fall Robert.
Main III 2.

Preisaus schreiben

Die Frist zur Einsendung von
Films für das Preisaus schreiben
um den „Atlantik-Preis“ des At-
lantik-Verlages ist abgelaufen. Das
Preisrichterkollegium, das aus den
Herren Walter Turzinsky, Ed-
mund Edel, Hans Hyan, Paul

Felner, Eugen Illes und Dr. Hans
Oberländer besteht, ist augenblick-
lich mit der genauen Prüfung der
Films, deren Zahl weit über hun-
dert ist, beschäftigt und wird das
Resultat im Lauf der nächsten
Woche bekanntgeben.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.):
Oscar Veregi.

Bremen (Vereinigte Schauspiel-
häuser): Minni Ephra vom Stutt-
garter Hofth. 1913/16.

Elbing (Stadtth.): Glenita
Schlüter.

Graz (Vereinigte Stadtth.):
Heinrich Schürmann (Christlicher
Tenor).

Märktisches Wanderth.: Ernst
Goetschmann (Reichersche Hoch-
schule).

Sondershausen (Fürstl. Th.):
Lotte Vogel.

Meiningen (Hofth.): Edith Bo-
nus.

Weimar (Hofth.): Karen Ander-
sen (Reichersche Hochschule).

Wien (Th. a. d. Wien): In Win-
ter vom berliner Metropolth.
1913/16.

Nachrichten

Arthur Gloesser hat die Theater-
kritik an der Vossischen Zeitung
niedergelegt und sich dem Lessing-
theater verpflichtet. Seine Tätig-
keit, die mit der neuen Spielzeit
beginnt, wird sich über das Dra-
maturgische und Literarische hin-
aus auch auf die praktischen Fra-
gen der Theaterleitung erstrecken.

Felix Hollaender ist von Max
Reinhardt für das Spieljahr
1914/15 zur Leitung des Schau-
spielhauses von Frankfurt am
Main beurlaubt worden.

Das Rechtsschutzbureau der Ge-
nossenschaft deutscher Bühnenge-
höriger hat beschlossen, den Namen
des Doktor Eugen Robert auf die
schwere Warnungsliste zu setzen
und dort fortan zu führen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Anverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Bog & Carles G. m. b. H., Berlin W 57, Willowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang

19. Juni 1913

Nummer 24/25

Wagner / von Leopold Ziegler

(Schluß)

V.

So bleibt noch die Frage übrig, wie sich die Musik dieses Dramas (abgesehen von ihrer Vereinigung mit dem Wort im Gesange) zu den szenischen Bildern und Gestalten, zum eigentlichen Bühnen-Drama, verhalte. Es wäre nämlich denkbar, daß hier eine innigere Gemeinschaft obwalte, als zwischen Wortklang und Wortsinne möglich schien. Da das Musikdrama neben dem akustischen Ausdruck der menschlichen Stimme noch über die instrumentalen Klangfolgen des Tonkörpers verfügt, könnte es sein, daß diese zu den szenischen Vorgängen in einer weniger zufälligen Verbindung stehen als der gesungene Ton zum Lautsymbol der Sprache.

Chamberlain, der Apologet Wagners, eignet sich in dieser Hinsicht einen Ausspruch Schillers an, nach welchem „die Musik in ihrer höchsten Veredelung Gestalt werden müsse“. Und er folgert aus dieser Aeußerung, daß das Gesamtkunstwerk Wagners den aesthetischen Grundsätzen der Klassiker nicht nur nicht widerspreche, sondern von ihnen gleichsam vorhergeahnt, als dringliche Synthese der Einzelkünste geradezu ersehnt worden sei.

Ich lasse dahingestellt, ob Chamberlain mit seiner Anwendung des schillerischen Ausspruchs im Rechte ist. In den Briefen über die aesthetische Erziehung weist Schiller gerade an der fraglichen Stelle die Versuche ausdrücklich zurück, die die objektiven Grenzen der einzelnen Künste zu verrücken drohen. Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden und, fährt Schiller fort, mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken. . . Man muß es den Unhängern Wagners überlassen, die Nutzenwendung dieser Stelle etwa in der ‚Götterdämmerung‘ die ruhige Macht der Antike zu verspüren. Aber davon ganz abgesehen, kann man auch aus dem isolierten und auf sich gestellten Aporismus Schillers einige

123

Schlüsse ziehen, die Wagners Gesamtkunstwerk weniger günstig wären. Denn man muß sich doch fragen, ob diese ‚Gestaltwerdung‘ der Musik genau zusammenfällt mit dem einmaligen, für alle Zeit fest umgrenzten Dasein des szenischen Ereignisses, ob sie zusammenfällt mit dem Theaterwerden, der Verdichtung eines Phantastiedramas zum Bühnenvorgange. Oder erträgt die Forderung, die Musik müsse Gestalt werden, nicht noch eine Auslegung, die mit der Analyse des musikalischen Eindrucks eher verträglich ist als das voreilige: also muß sich die Musik zum Gesamtkunstwerke erweitern?

Geht man auf den ursprünglichen Eindruck einer instrumentalen Klangfolge (‚absoluter‘ Musik im terminus Wagners) zurück, so kann man feststellen, daß diese Kunst der reinen Zuständlichkeit immer wieder zur Erfindung von gegenständlichen Vorstellungsfolgen anreizt. Die Musik ist vielleicht deswegen so viel reicher und wirkungsmächtiger als die übrigen Künste, weil sie den Hörer auf eine unvergleichliche Art zur tätigen Hervorbringung von inneren Bildern veranlaßt, die als uner-schlossene Unendlichkeit in ihr wie in dem sie Aufnehmenden ruhen. Die Stärke ihres Eindrucks beruht sehr wahrscheinlich darauf, daß sie die vorzüglich produktive Kunst ist, die unab-lässig nötigt, den erregten Gefühlszustand in Gleichnisse, Sym-bole und Figuren von bildhafter Beschaffenheit zu übersetzen. Das ist als eine psychologische Grundercheinung des musikalischen Genusses festzuhalten. Die Wirkung der absoluten Musik, die zunächst zuständlich gefühlsmäßig ist, nötigt den Hörer un-willkürlich, seinen Zustand in gegenständliche Erlebnisse zu ver-wandeln und Personen, Gebärden, Handlungen, Tänze, aber auch architektonische und landschaftliche Raumbildungen zu erfinden. Ich gedenke dabei der Beobachtung, daß sich Werke von bewegtem und straffem Rhythmus besonders leicht in räum-liche Anschauungen umsetzen. Fugative Klangfolgen Bachs er-zeugen Vorstellungen von wunderbarer Weite, ungefähr als durchmäße man im Tempo ihrer raschen Sechzehntelfiguren den Raum, der ohne Ende ist. Ich wagte es nicht, auf diesen an-scheinend mehr als persönlichen Eindruck hinzuweisen, wenn ich mich nicht dabei auf eine interessante Bestätigung berufen dürfte, die dieser Vorgang findet, und die auf seine empirische Allgemein-gültigkeit hindeutet. Das symphonische Vorspiel zum ‚Lohengrin‘ hat nämlich drei verschiedenen Künstlern Gelegenheit geboten, ihre dieser Musik verdankten Eindrücke in Worte zu übersetzen und, so gut das eben gehen mag, der Gesamtheit mitzuteilen. Wagner selbst, Liszt und Baudelaire liefern eine dichterisch phantastische Deutung der ‚Lohengrin‘-Einleitung, und Baudelaire hat (im

dritten Bande seiner Werke, deutsch von Max Bruns) in Verwunderung über die Ähnlichkeit des Erlebten den Vergleich der drei Auslegungen durchgeföhrt.

Dieser Vergleich ergibt, daß alle drei Künstler das Zeiterlebnis der Klangreihen in eine Folge von optisch gegenständlichen Vorstellungen umwandeln, die schließlich die unmittelbare Gehörswahrnehmung zu ihren Gunsten verdrängt. Das gilt von Baudelaire's ungefährem Traum „einer Einsamkeit mit unermäßigem Horizont, mit breit sich ergießendem Lichte . . ., einer lebhaften Helle, einer Intensität von Licht, die mit solcher Geschwindigkeit zunahm, daß die Nuancierungen, die der Wortschak liefert, nicht hinreichen würden, diese Mehrung auszudrücken, die aus Glut und Weiße sich beständig neu gebart“ — wie von Liszt's „drängender Farbenpracht, die aufblüht, als sei in diesem einen Augenblicke der heilige Bau vor unsern geblendeten Blicken aufgeleuchtet in seiner ganzen lichthellstrahlenden Pracht.“ Mit beiden übereinstimmend spricht auch Wagner von „unendlichen Räumen“, von „leuchtenden Flammen, die sich zu immer milderem Glanze abdämpfen . . .“

Auß aufmerksamer Betrachtung dieser dichterischen Umschreibungen des musikalischen Erlebnisses läßt sich zweierlei folgern. Ganz allgemein bewirkt die Musik neben der Unausprechlichkeit gestaltloser Geföhle die Uebersetzung akustischer Wahrnehmungen in optisch gegenständliche Imaginationen. Aber, was unbedingt wichtig ist: jede dieser einbildungsfräftigen Visionen hat ihre eigene Ausprägung. Der eine stellt ziemlich unbestimmt Licht, Glanz, Helligkeit, die Einsamkeit unermäßiglicher Räume vor; der andre ein „Monument“, einen Wunderbau, der im Wolfenspiegel widerstrahlt; der Urheber der Musik selbst eine Engelschar mit dem Gral. Das beweist, daß die genauern Gestaltungen der erlebten Phantasiedramen nach Maßgabe der verschiedenen Einbildungskraft und Einbildungskunst von einander abweichen. So sicher daher die Musik neben ihrer erregenden Wirkung auf seelische Zuständigkeit einen objektivierenden Einfluß besitzt, so wenig ist doch diese Wirkungsart eine fest bestimmbare. Vielmehr haftet dem durch Musik verursachten Phantasiedrama der Reiz persönlicher Willkür und Zufälligkeit an. Und es fragt sich nur, ob es ein künstlerischer Fortschritt ist, wenn das frei erschaffene Phantasiedrama im Hörer durch den festgefügtten szenischen Zusammenhang auf der Bühne ersetzt wird — oder ob nicht der letzte Wert der Musik auf ihrer Absolutheit beruht, das heißt: auf ihrer Fähigkeit, dem innern Gestaltungsziel jedes Einzelnen freien Lauf zu lassen.

Bei dem Mangel jedes Gesetzes, nach welchem sich die akustischen Eindrücke in gegenständliche Ereignisse von gewisser und scharf begrenzter Beschaffenheit übersetzen, kann die Entscheidung kaum schwer fallen, ob dem Phantasiedrama der absoluten Musik oder dem Bühnendrama des Gesamtkunstwerks in dieser Hinsicht der Vorzug zu geben sei. Die innern Hervorbringungen, zu denen die Musik anreizt, sind so unmittelbar mit dem Vorgang des ästhetischen Genießens verwoben und so zarter, abwechselnder und vielfältiger Art, daß der Dramatiker, der sie der Musik gleichsam entreißt und in einer szenischen Handlung darstellt, uns nicht im mindesten befreit, sondern viel eher Gewalt antut, wofür er uns für immer diejenigen Gestalten wahrzunehmen zwingt, die er in der Musik gefunden hat. Indem der Dichter die Musik Bühnendrama werden läßt, beraubt er sie notwendig ihrer schönsten Wirkung auf den Hörer: nämlich daß dieser sich in seiner gestalterfindenden produktiven Tätigkeit erweise. Der schöpferisch veranlagte musikalische Hörer wird daher immer eine Symphonie, ein Quartett, eine Sonate dem Musikdrama oder der Oper vorziehen, immer sein innen gesehenes Drama hinter geschlossenen Augen mehr lieben als den theatralischen Vorgang. Denn ihn wird über die Zufälligkeit des Bühnendramas im Verhältnis zur orchestralen Symphonie nichts zu täuschen vermögen.

Kann, wie das schon Schopenhauer ausgesprochen hat, die Beziehung der Musik zum theatralischen Ereignis nur zufällig sein, so ist es besser, aus der Not eine Tugend zu machen und die ungebundene Freiheit zu wahren, die in der psychologischen Uebertragung der akustischen Eindrücke in gegenständliche Geschehnisse liegt. Man überlasse es der rein zufälligen Kunst, das Spiel dichterischer Deutungen frei hervorzulocken und finde in der Willkür dieses Spiels die Macht der Musik. Man glaube nicht, daß die absolute Musik jemals ersetzt oder in ihrem künstlerischen Wert überboten werden könne durch die in sich uneinige Form des Musikdramas. Die Verbindung mit der Bühne erhöht nicht den Wert der Musik, sondern setzt ihn herab, weil die einzelnen Bestandteile dieser Synthese ohne innerlich notwendigen Zusammenhang bleiben und obendrein die Musik durch das szenisch festgelegte Bild die schöpferisch anregende Wirkung verliert, die sie als Einzelkunst ausübt. Was in der Kammermusik, in der Symphonie dazu drängt, Gestalt zu werden, das findet in der schaffenden Phantasiethätigkeit des Hörers seine Erfüllung. Es wird bei jedem Erlebnis neu hervorgebracht und mit unsrer zunehmenden Reife und Kräftigung selbst reifer, kräftiger und schöner.

Welches Bühnendrama, welches Theater wollte darstellen, was während der Pastorale oder der Siebenten Symphonie erlebt werden kann! Oder was sich an innern Dramen und Gesichten bildet, was man „im Hören sieht“, wenn im letzten Satz der Neunten Symphonie die verschlossenen Tore bersten, breit und weit, jene Tore, durch die uns das Leben grausam in die Vorhöfe sperrte — wenn sich immer höher, immer heller Gewölbe von ewigen Mäßen erschließen, und wenn der Chor zur Menschheit wird, zu einer Menschheit, die die Freude, die Freude Beethovens gefunden hat. Was kann es diesen Bildern gegenüber Lästigeres und Einschränkungderes geben als das Faustprogramm, zu dem Wagner den Hörer der Neunten verpflichten will? Allerdings, Beethoven rief hier am Ende seines Werkes die menschliche Stimme, da ihm die Sprache der Instrumente nicht mehr genügt hat, das menschliche Bekenntnis seines Weltgefühles zu verkündigen. Er rief die Stimme und den Gesang — aber nicht das szenische Drama.

Man lasse also die Musik wirklich Gestalt werden: aber in sich selbst, zu jeder Zeit und jedes Mal aufs Neue. Eingedenk dessen, daß die Musik die produktive Kunst ist.

*

Was über das Verhältniß der Musik zum Bühnendrama gesagt wurde, gilt für die Oper wie für das Musikdrama. Beide franken an einem unheilbaren Uebel, das der Künstler hier und da vergessen machen, niemals aber grundsätzlich beseitigen kann.

Die Schwierigkeiten, zur Musik eine entsprechende Dichtung, ein adäquates Drama zu finden, die die Geschichte der Oper von Gluck und Mozart bis zum Komponisten des 'Corregidor' erfüllen, sind nie zu überwinden, weil sie im Wesen der Sache gründen. Immer muß das Drama des Dichters mit dem Drama des Musikers streiten, denn immer kann der Musiker in den Gestalten, die ihm der Dichter darbietet, nur zufällige Personen und symbolische Erscheinungen der unendlich vielen Handlungen erblicken, die zur Musik möglich wären. Das zu verschleiern, ist so unmöglich wie gefährlich. Es war eine Verhehlung dieser Gebrechlichkeit, wenn Wagner das Musikdrama den einzelnen Künsten sowohl seiner möglichen Wirkung als seinem aesthetischen Werte nach überordnet. In Wahrheit beraubt der Charakter des Verhältnisses von Klang und Wort und von Musik und Bühnendrama das Gesamtkunstwerk des unerseßlichen Vorzuges innerer und notwendiger Einheit. Die Uebersetzung musikalischer Kunst in literarische Wahr-

nehmungen und Vorstellungen in Bühnen-Gestalten und Bewegungen ist so wenig ein Akt aesthetischer Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit, wie die Verschmelzung von Wortklang und Wort Sinn vollziehbar ist.

Auß all dem ist zu folgern, daß die Oper (um endlich diesen doch gar nicht anrühigen Begriff wieder in seine Rechte einzusetzen) nur dort einigermaßen ungetrübt als Kunstwerk zu genießen ist, wo man die Zufälligkeit der Verbindung der einzelnen Künste nicht gewaltsam verstecken will. Das heißt: wo die innere Zwanglosigkeit des Verhältnisses von Musik, Wort und Bühnendrama gewahrt bleibt, und wo jederzeit offenherzig eingestanden wird, daß nur Gleichnisse und Sinnbilder der musikalischen Zustände die Bühne wie eine geistreiche Improvisation beleben: eine verschwebende und zarte Welt. Man schmiede die Musik nicht mehr slavisch an das Drama, man gestehe vielmehr aufrichtig das Kompromiß, die Uebereinkunft ein. Man wähle Dichtungen, die eines zufälligen Charakters nicht entbehren und wie aus dem Stegreife erdacht und hingeworfen scheinen, mit singbaren Worten und behenden Gestalten, die so individualisiert wie möglich sind. Je weniger das zur Musik erdachte Drama verallgemeinert und typisiert, je bestimmter, ob auch skizzenhaft, die Umrisse seiner Figuren sind, desto glücklicher ergänzt es die unbestimmbare Zuständlichkeit, die die Musik hervorruft, desto weniger bindet es die Phantasie an seine gegenständlichen Erschaffungen, an seinen Sinn. Alsdann ziehet das Drama wie ein Traum vorüber, ein Traum, den die Klänge des Orchesters für die Stunde wunderbar geboren haben. Vielleicht daß die Zukunft dann wieder besitze, was die Gegenwart vermisst: den produktiven Hörer statt des gequälten Deuters.

Kaiser und Kunst

Man sehe im 'Weltspiegel' den Dom von 1888 neben dem Dom von 1913 — und man weiß, was die Kunst diesem Kaiser verdankt. Nichts. Heer und Marine haben sich durch ihn entwickelt; Sport und Verkehrsweisen mit ihm; Handel, Technik und Wissenschaft ohne ihn; die Künste gegen ihn. War es anders möglich? Des Kaisers eigene Kunstschöpfungen sind so belanglos, daß sie kaum zeigen, was er ausdrücken will. Da ist es nur natürlich, daß seine Liebe alle die beglückt, die seine Sehnsucht ausdrücken können. Wer vor die Kunst tritt wie Wilhelm der Zweite, in voller Waffenzier, helmbuschumflattert, sporenklirrend, den

Marschallstab in der Faust: der muß die Kunstwerke schätzen,
 die prunkhaft, schön leichtverständlich, repräsentativ und wunder-
 voll unbekümmert darum sind, daß vaterlandslose Gesellen
 ihnen Ekelnamen wie Studt, Gschnas und Ritsch nachrufen
 werden. Erst der Tod macht diesem Kaiser wahre Künstlerschaft
 verzeihlich: sogar er ist geduldig gegen Shakespeare, Kleist und
 Hebbel oder doch gegen die von ihren Dramen, deren Personen
 in farbigen Kostümen einander Schlachten liefern, und deren
 Verse so voll klingen, daß sie nicht für alle Ohren von Versen
 Otto von der Pfordtens zu unterscheiden sind. Es ist ein Ge-
 schmack, der sich zum mindesten über sich selber klar ist und aus
 jeder Branche den Vertreter herausgreift, der ihn am zuver-
 lässigsten befriedigt. Des Kaisers Architekt heißt Ihne, sein
 Burgenbauer Bodo Ebhardt, sein Maler Wilh. Stöcker, sein
 Bildhauer Eberlein, sein Komponist Leoncavallo, sein Dichter
 Lauff, sein Schauspieler Barnay, sein Regisseur Hülsen. Gleiche
 Orden, gleiche Brüder. Die wilhelminische Epoche hat sich in
 einer Kunst ausgeprägt, die gar keinen andern als einen durch-
 aus dekorativen, ornamentalen, pathosfreudigen, atrappenhaften
 Charakter haben konnte. Es ist die Kunst eines Mannes, der
 seine Widersacher „zerschmettert“, wenn auch nur mit dem
 Munde; der eine Verfassung „in Scherben zu schlagen“ droht,
 aber das Recht dazu niemals erwerben wird; der sein Volk „herr-
 lichen Zeiten“ entgegengeführt hat, ohne daß das Volk es je
 bemerkt hätte.

Denn was sind das für Zeiten! Man bemüht sich ernstlich,
 eine Persönlichkeit zu verstehen, die Kerkira, Sardanapal, den
 Großen König zwanzigmal zu sehen begehrt und erträgt. Man
 versteht sie sogar. Wer Armeen aus der Erde stampft, Kanäle
 zieht, Flaggen auf ragende Masten hißt: der bequemt sich schwer zu
 dem Zugeständnis, daß in seinem Reich Dinge geschehen dürfen,
 die nicht letzten Endes den Zwecken eben dieses Reichs und seiner
 Macht dienen. Der mißbilligt und verwirft Geschöpfe, die außer
 Reich und Glied dahinleben, auf nichts bedacht als darauf, die
 Visionen ihres Geistes in voller Freiheit zu gestalten. Dieser
 Geist pflegt so zügellos kritisch und anarchisch zu sein, daß ein
 Gesalbter des Herrn ihm freilich gefügige Gefolgsleute und
 ordnungsliebende Handlanger vorziehen muß. Die küßt und ohne
 Liebe Alleen zu Ehren fast verwirkter Sie mit weissen
 Puppen überfüllen. Staffage, wo ihr hin mit den Schanden

haben wir. Nicht, daß die Kunst, die wir meinen, heute mehr als irgendwann auf eines Medicäers Güte angewiesen ist. Liebermanns, Adolf Hildebrands, Dehmels, Hauptmanns, Sauer's, Reinhardt's und aller andern „Kinnsteinkünstler“ Blume hat sich auch ohne einen Strahl der Fürstengunst ganz hübsch entfaltet. Aber blickt um euch, wie verheerend die kaiserlich privilegierte Unkunst allenthalben gewirkt hat. Wenn fünfundzwanzig Jahre lang ein lärmendes Scheinwesen, eine seelenlose Pracht gefördert worden ist, dann haben schließlich fast alle Gebiete des öffentlichen Lebens gelitten. Betriebsamkeit ist die Lösung. Der lumpigste Geschäftsmann dünkt sich dem Gelehrten überlegen und wehrt sich erbittert gegen jede Störung durch den (unpraktischen) Geist. Die Sprache erneuert sich nicht, weil der Masse von der mächtigsten Autorität statt einer naturwahren Kunst ein Anstreichtum als Muster hingestellt wird. Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn. Ein Gaffertum wird für die illustrierten Blätter großgezogen und von ihnen immer mehr verdummt. Glanz geht über innern Gehalt; und selbst der Glanz ist nicht echt. Noch der unsäglich „Festschmuck“ dieser prahlerischen Jubiläumstage ist ein Symptom für den Verfall berlinischen Schönheitsinns. Das Gift der Tünche dringt bis ins Mark. Die Gefinnungen werden clichéhaft und weichen keinen Finger breit vom Wege ab, der zu Wohlstand und Titel führt. Man lese, was in einer einzigen Woche selbst liberale Zeitungen an Byzantinismus geleistet haben, und man kennt die Mitschuldigen. Sie hätten nicht etwa versuchen sollen, diesen Kaiser zu belehren oder zu erziehen. Der ist ein Phantast, sieht garnicht auf unsrer Erde und beweist das immer wieder durch seine Reden, die in seinem Munde nicht einmal phrasenhaft klingen, weil er so heilig glaubt (und von jeder Erschütterung seiner Seelenruhe zu dem Glauben zurückkehrt), daß sein Kurs der richtige ist. Aber liberale Zeitungen hätten ein Gegengewicht bilden sollen und sollten es noch. Das Gegengewicht einer klaren, aufrechten Deutschheit zu einer reizvoll trüben Mischung von Neudeutschland und Rom, von einem handfesten, lachenden Berliner und einem ganz unwahrscheinlichen Imperator mit Zepter, Krone, Schwert, Prophetentum und Gottähnlichkeit, der die Kunst eine seiner Waffen zum Schutz und zur Stärkung aller hohen Ideale nennt und sie in Wahrheit nur als Stütze seines Throns und seines Hauses gelten läßt.

Der Germanistenfrach / von Julius Bab

Was ist ein Professor für deutsche Dichtung an einer deutschen Hochschule? Wir wissen es. Was sollte er sein? Wir haben es nicht vergessen: Ein Mensch, in dem die sprachkünstlerische Verdichtung unsres nationalen Lebens so tiefe Erschütterungen weckt, daß er dadurch produktiv wird — produktiv wie ein großer Kritiker, ein Klärer, Sonderer, Bewahrer, Verkünder und Verfechter alles dichterischen Reichtums. Einer, der Leben fühlt und begreift, ein Künstler und ein Philosoph, zusammengeglüht zu einem Propheten der Kultur. Ein Lehrer der Lehrer, die einmal der Jugend den Weg zu dichterischem Weltbegreifen weisen sollen, ein Erzieher, Ermahner und Erwecker eines ganzen Volkes zum poetischen Erlebnis.

Es gab eine Zeit, wo auch an deutschen Hochschulen Männer lebten und lehrten, die diesem Ideal nicht allzu fern standen. Die von den Heutigen mit respektvollem Achselzucken so genannte Zeit des deutschen Idealismus, die Zeit, da durch die kritischen Geister noch der Hauch aus Herders Wäldern wehte. Der Hauch einer Begeisterung, die eben Poesie als ein gewaltiges Urelement alles Seins begriffen hatte; die Zeit, da der Professor der Poesie noch ein Dichter und ein Philosoph war. Diese Zeit schwand dahin, vielleicht, weil bei den Epigonen dieses Geschlechts wirklich die Kräfte erlahmten, vielleicht nur, weil das neue Deutschland weder dichterische noch philosophische Bedürfnisse hatte und seine nützlich vernünftigen Instinkte auch als 'Literaturwissenschaft' betätigt sehen wollte. Es kam die Zeit Wilhelm Scherers, der aus dem Professor der Poesie, Gott sei Dank, einen exakt wissenschaftlichen Arbeiter machte. Dessen erste und zumeist auch letzte Aufgabe war es, Texte klar zu stellen, Daten festzulegen, Anregungen aufzudecken, Abhängigkeiten festzunageln — und was an mechanischen Betriebsamkeiten sonst aus der Welt der Poesie noch irgendwie abzuzweigen ist. Das geistige Band zwischen all diesen maschinellen Teilen ging zwar verloren; aber der Scherer, der diese für Vorarbeit nützlichen Techniken wenigstens als Erster fand und durchsetzte, war ganz gewiß noch ein Kerl von eigenem Wuchs, stark genug, und in seinem Zeitalter auch würdig genug, den wichtigsten Lehrstuhl für deutsche Poesie zu besetzen. Auf den Scherer folgten seine Schüler überall in Deutschland. Und sein Prinzip nutzte sich ungefähr um so viel schneller ab denn das Herdersche, als es seinem geistigen Gehalt nach geringer war. Es war eigentlich schon in der letzten Generation gelebte. Zum Glück war unter den nüchter-

schaftsmechanikern dieser Philologenschule ein Mann von allerlei äußerlich guten Gaben des Geschmacks, der Beredsamkeit, der Erscheinung, ein Mann, der die große Lücke im deutschen Hochschulbetrieb mit repräsentativem Anstand überdecken konnte. Dieser Mann war Erich Schmidt. Es ging nicht gut, und viele im Lande seufzten über den Mangel an zeugender Kraft, den die gefällige Klugheit dieser höchstgestellten Person im literarischen Deutschland nicht verbergen konnte. Aber schließlich: es ging, und Erich Schmidt bleibt immerhin das Verdienst, ein tiefes Loch der deutschen Kultur ein paar Jahrzehnte lang vor den Augen der Welt wohlthätig verhüllt zu haben. Erst nach seinem Tode kam der Krach — der große Krach jener Germanistik, die bei uns an Stelle einer kritischen, pädagogischen und prophetischen Beschäftigung mit deutscher Dichtung getreten ist.

Er kam eklatanter, öffentlicher und peinlicher, als notwendig gewesen wäre, durch die Schuld der Behörden. Denn wie kläglich es an deutschen Hochschulen bestellt sein mag mit jenem Geist, aus dem Herder, Schlegel und auch noch Friedrich Theodor Vischer geboren wurden — so unerhört jammervoll, wie die Situation der akademischen Germanisten nach dem Verhalten der Behörde heute jedem erscheint, ist sie nicht einmal. Zunächst starteten die beiden größten deutschen Hochschulen (denn Jakob Minor, der Erich Schmidt von Wien, war auch kurz vorher gestorben) auf einen Professor in Leipzig, einen lebenswürdig intelligenten Herrn aus Scherers Schule, der durch keinerlei eigentlich produktive Tat das Interesse der deutschen Bildung erzwungen hatte — und dieser Herr gab ihnen beiden einen Korb und blieb in Leipzig. Jetzt aber hat man einen Professor in Graz aufgefördert, der sich die Sache auch noch sehr zu überlegen scheint, und von dem der Literaturkalender folgende Rärnerarbeiten verzeichnet: *Maler Müller*; *Legende der Pfalzgräfin Genovefa*; *Auszüge aus den Briefen des Prinzen August von Gotha*; *Teplitz in Goethes Novelle*; *Wielands Abderiten*; *Der Dichter des Oberon*; *Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe*; *Wieland in Biberach*. Das sind die Taten, durch die sich jemand heute zum Führer der deutschen Jugend ins Reich dichterischer Welteroberung legitimiert. Leute, deren Geist, Kraft und Interesse genau da aufhört, wo die Arbeit des philosophischen Kopfes erst beginnt. Aber die Herren dieser Zunft hätten freilich einen Horror davor, Philosophen, und gar eine Todesangst, Künstler genannt zu werden. Gratte Wissenschaftler wollen sie sein. Wehe ihnen, wenn die Zeit sich einmal entsinnen sollte, daß der Stoff, den sie um-

schwächen, in Wahrheit der exakten Wissenschaft ganz unerschbar ist.

Es liegt nun in der besondern Eigenart der Behörden, wenn dieser Mangel nicht deutlich, sondern überdeutlich gemacht wird. Man holt sich Körbe, indem man auswärtige Handwerker gleich den seltensten Künstlern des Geistes umwirbt, während doch, zum Beispiel, an der berliner Universität Privatdozenten sitzen, die bald zwanzig Jahre lehren und bald zehn Jahre den Professortitel haben, und die ganz bestimmt um kein Haar schlechter sind als die auswärtigen Scherer'schüler, um die man sich vergeblich bemüht. Es ließe sich sogar behaupten, daß Richard M. Meyer, den eine Goethebiographie, eine deutsche Literaturgeschichte, ein Nietzschebuch und eine sehr rege kritische Tätigkeit verhältnismäßig populär gemacht haben, dessen Interessengebiet von der altgermanischen Religionsgeschichte bis zu Stefan George reicht, und Max Herrmann, der ein ungewöhnlich fruchtbares dramaturgisches Spezialinteresse pflegt, als Lehrer bei den Studenten ungemein beliebt ist und schon eine ganze Zahl junger Doktoren an deutschen Universitäten sitzen hat — daß diese beiden für den berliner Posten eher in Betracht kämen als der Mann in Graz, mit dem Spezialduzend von Spezialarbeiten über Wielandsche Spezialprobleme. Aber diese beiden Herren sind jüdischer Abstammung, und daß das für unsre Behörde ein ganz selbstverständlicher Grund ist, sie garnicht in Betracht zu ziehen, ist vielleicht noch nicht so merkwürdig wie, daß unsre ganze Presse, außer dem Berliner Tageblatt, mit kritikloser Ehrerbietung diesen Grund als selbstverständlich akzeptiert. Und wenn schon die ungeschriebenen Ausnahmegeetze gegen die deutschen Staatsbürger jüdischer Herkunft so heiligen Respekt verlangen, so konnte man doch noch zu dem Auskunftsmittel greifen, das von vornherein angeboten war, und zu dem man nach einer Kette von Blamagen vielleicht auch zurückkehren wird: Man konnte Gustav Roethe, der im Gegensatz zu den meisten lebenden Fachgenossen doch wenigstens über eine (wie immer gerichtete) Leidenschaft verfügt, der ein Temperament und einen Willen hat, und der also ein Mann und ein Mensch ist und kein philologischer Registrierapparat — man konnte Gustav Roethe zum Nachfolger Erich Schmidts für das Fach der neuern Literatur machen und für sein immerhin harmloseres Gebiet der ältern Germanistik einen soliden Fachmann berufen. Aber auch das tat man nicht. Man mußte mit feierlicher Gründlichkeit einen glänzenden neuen Mann durch

Deutschland suchen gehen, um so blamabel wie möglich zu er-
härten, daß es keinen gibt.

Über gibt es wirklich keinen? Ich habe bisher nur gezeigt, wie das unkluge Verhalten der Behörde den vorhandenen Miß-
stand in übertreibend deutlichem Licht zur Schau gestellt hat.
Man hätte es nicht zugeben brauchen, daß unter den deutschen
Germanisten von heute kein überragender Geist, keine synthetische,
Kunst und Leben zu fruchtbarer neuer Idee zusammenbindende
Kraft existiert. Man hätte es verschleiern können — aber wahr
wäre es freilich immer geblieben. Und wahr wird es bleiben,
solange nicht der materialistische Wahn stirbt, daß ein Professor
der Poesie in erster Linie ein exakter Philologe, ein wissen-
schaftlicher Detailarbeiter zu sein habe. Hier ist ein Platz zu
beziehen, der für alle Gebiete künstlerischer Kultur in Deutsch-
land von höchster Wichtigkeit ist — so wichtig für die Freunde
deutscher Verskunst wie für die Verehrer der deutschen Schau-
bühne, der deutschen Geschichtsschreibung, der deutschen Kritik.
Von dieser Stelle soll nicht sowohl die Technik korrekter Text-
vergleichen gelehrt werden, wie der Geist dichterischer Welt-
erfassung auswehen. Hier soll einer stehen, der begreifen und
erklären kann, was die Wunder der Kunst für den Menschen
bedeuten. Und deshalb will dies Amt einen Künstler, einen
Philosophen, aber vor allem einen Menschen. Und daß — „daß
ist das Einzige, was Alba nie gewesen“. Ein Mensch, glühend
von der Leidenschaft für eine große Sache, ein Mensch, der
sich als Diener und Kämpfer für eine heilige Idee fühlt, der
sollte auf dieser Stelle stehen. Am Ende ist er wirklich nicht
zu finden unter den Professoren, die aus nützlichem Kunst-
instinkt soeben zum Präsidenten der Gesellschaft Goethes einen
typischen Träger des preußisch-autoritären Staatschristentums
erwählt haben, einen sehr mächtigen Vertreter jener schmie-
sam-schneidigen Halbkultur, die seit Jahrzehnten das geistige
Werk Goethes erdrückt. Aber wenn nicht unter Akademikern
von so schwachem Kulturgewissen, vielleicht lebt der Mann
anderswo? Vielleicht könnte man ihn im freien Schrifttum
oder (schrecklich zu sagen!) gar unter den deutschen Dichtern
finden! Zu anderer Zeit und an anderm Ort sind solche Be-
rufungen möglich gewesen. Aber freilich: wer sollte solchen,
die akademische Inzucht durchbrechenden Schritt von einer Regie-
rung erhoffen, die in der Poesie einen konventionell erforderlichen
Lehr- und Bildungstoff sieht und verlangt, daß dieser Stoff
seiner elementaren und revolutionären Natur zwecks Ein-
ordnung in den offiziellen Staatsbetrieb tunlichst zu entkleiden
sei. Hier will man natürlich keinen künstlerischen und philo-

jophischen Menschen, sondern einen indifferenten Gelehrten, wenn auch möglichst einen mit ein wenig äußerlich repräsentativen Eigenschaften. Und so wird man lieber jede Blamage auf sich nehmen, als die Folge der akademischen Geschlechter illegitim stören. Unzerstörbar scheint der Kreis geschlossen. Die germanistischen Handwerker wollen nicht aus ihm heraus; die maßgebenden Gewalten wollen nichts Produktives in ihn hineinlassen. Der hohe Priester am Altar deutscher Dichtung wird weiter ein Händler mit Texteditionen und kleinen Lokalin-spektionen bleiben, und man wird mit Wehmut weiter an jene unordentlichen und leichtsinnigen Zeiten denken, da aus dem Dichter der ‚Räuber‘ und dem amsterdamer Hauslehrer U. W. Schlegel und dem Pfarrvikar Friedrich Theodor Vischer noch deutsche Professoren werden konnten.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Deutsches Volkstheater: Gastspiel eines münchener Ensembles unter Leitung des Herrn Eugen Robert. ‚Josefine‘ von Hermann Bahr, an welcher Komödie sehr lehrreich zu sehen ist, daß ein Witz, sei er noch so fruchtbar, doch nichts anderes als wieder nur Witzchen zeugen kann. Der Einfall: „Kleine Ursachen, große Wirkungen“ oder besser: „Gewöhnliche Ursachen, ungewöhnliche Wirkungen“ scheint ja, auf Napoleon angewandt, recht lukrativ für den spaßhaft aufgelegten Komödiendichter. Was für ein armes Spiel ist ihm trotzdem geraten! Ich hatte es als amüsant in Erinnerung, aber die Erinnerung treg. Der Fundamentalwitz, daß der große Napoleon mit den kriegerischen Heldentaten seines Anfangs nur erotische Störungen seines Nervensystems ‚abreagiert‘ habe, läßt sich ja ein Weilchen belächeln. Aber seine possenhafte Outrierung, seine Auswälzung über die ganze Breite zweier Akte gibt schales Amusement. Der gute Spaß wird derart grotesk überbogen, daß er, den geschickten Händen seines Meisters entschlüpfend, des öfteren aufs Terrain der Albernheiten hinüberschnellt. Dann muß immer eine kleine Rettungs-expedition von kräftigen Episodenfiguren ausgerüstet werden, um ihn wieder auf ein kultivierteres Gebiet herüberzuholen. Es ist ein Mangel an Takt in der Witzigkeit des Bahrschen Stückes, der dem empfindlicheren Zuschauer geradezu physischen Schmerz bereitet. (Im Prinzip erscheint dieser Schmerz bis zur Unerträglichkeit gesteigert.) Für das Genie mögen Takt und Geschmack Werte, die es bei seiner großen Rechnung ge-
hört nicht sein, vernachlässigen

65

darf. Bei den kleineren Kalkulationen des Talents wollen wir sie nicht missen. Quälend ist die platte Einfachheit der Gefühlswandlungen in der Seele des entheldeten Helden: die Liebe zeugt den Zorn, der Zorn die heroische Raserei. So mechanisch möchten wir uns den inneren Vorgang nicht gern denken; es wird schon einige Seelen-Chemie im Spiel gewesen sein. Zumindest aber wäre es Sache einer halbwegs anspruchsvollen Psychologie gewesen — wenn schon, der Durchsichtigkeit zuliebe, die Angelegenheit rein mechanisch entwickelt werden sollte — hie und da Zwischenglieder einzuschalten, hie und da zu retardieren, von der schnurgeraden Linie abzuweichen, kurz, um eine größere lebendige Wahrscheinlichkeit bemüht zu sein. Wäre es aber dem Dichter selbst geglückt, uns seiner heitern Fiktion gefügig zu machen, seiner Fiktion: die Wald- und Wiesen-Liebe zu einer kleinen Frau sei es gewesen, die das Schwungrad einer ungeheuern heroischen Energie getrieben — was für eine dürstige Weisheit hätte er uns damit, bezaubernd-schalkhaft und überlegen lächelnd, vorgetragen! Daß der kleine Mensch den großen „Bruder“ nennen dürfe, weil dieser wie er selbst elementaren Trieben lächerlich und hemmungslos unterworfen sei? Ja gewiß, Säugetiere, Säugetiere sanfter alle. Aber deshalb schon „Brüder“ im gefühlvollern Bahr-schen Sinn? Sein Stück ‚Josefine‘, das den Helden vermenschlichen will, wäre geradezu das Stück, ihn uns noch übermenschlicher erscheinen zu lassen, als geschichtliche Konvention die Schulkinder lehrt. Gerade diese gewaltige Differenz zwischen Ursache und Wirkung im Bahr-schen Komödien-Napoleon rückt die Figur für mein Gefühl in Wolken, wohin ihr kein Begreifen mehr folgen kann. Die Struktur einer Seele, die Unerhörtes vollbringt, von keinem andern Motor bewegt als von einem gemeinen Allerweltstrieb, wächst ins Mystische.

*

Burgtheater: ‚Kriemhilds Rache‘. Hebbelsche Helden — das sind Geschöpfe, in denen die Verschmelzung von Tierischem und Göttlichen zum Menschlichen noch nicht vollzogen ist. Sie haben das Letzte, Höchste: Vernunft und Ethos, aber neben diesem, ihm durchaus koordiniert, steht noch in ungebrochener Kraft das Tiefste: Trieb und Instinkt. Und nun, im Drama, vollzieht sich ein In- und Gegeneinander dieses Höchsten und Tiefsten, gewissermaßen ein Versuch seiner chemischen Einigung, der unter gewaltiger elementarer Feuer- und gewaltiger dialektischer Rauchentwicklung vor sich geht und auf der ganzen Linie mit tragischen Explosionen endet. Aus solchem feurigen Gemenge von Trieb und Vernunft, Erhabenem und Scheußlichem formen sich

die seltsamsten Spielarten unhomogener Menschlichkeit: Naturwesen ohne Reflexbewegungen — geradezu eine Definition Hebbelscher Helden — Barbaren, die statt dunkler Instinkte einen künstlichen Einsatz von heller Logik haben. Die Bestialität trägt eine schimmernde Aureole von Erhabenheit, das Erhabene braucht Mord, Verrat und List als seine Ausdrucksmittel, das Primitiv windet sich auf komplizierten seelischen Umwegen ins Freie, und als Frucht verwickelter Denkprozesse reifen Handlungen des Instinkts. Das Gefühl des Zuschauers, unablässig durch solche Einigung des Unvereinbaren verwirrt, findet keine Möglichkeit, sich inniger zu beteiligen. Über den Hauch des Außerordentlichen um die Tragödie spürt er in jedem Augenblick und atmet sich die Seele rein in ihrer Höhenluft, die so frei von allen Reizen des Geistreichen, Sentimentalen und Piffigen. Die monumentalen innern Maße des Trauerspiels (dessen kleinste Einheit noch ein Ueberlebensgroßes ist), der Triumph der Persönlichkeit, den all seine Brand- und Blutopfer feiern, der großartig-sanatische Gottesdienst, der hier für das Ewig-Männliche zelebriert wird — das wirkt mit Kräften der Entrückung, denen sich hemmungslos zu überlassen ein hoher Genuß ist.

Stil, Größe, Persönlichkeit — wenn die drei fehlen, wird das fleißigste Ensemble an Hebbels 'Nibelungen' scheitern. Also scheiterte das Burgtheater. Mit 'Kriemhilds Rache' geriet ihm, wie vor ein paar Wochen mit 'Siegfrieds Tod', eine Aufführung, deren Charakteristisches war: eine schwungvolle Lahmheit. Herrn Albert Heines Regie spürte man als starke geistige Potenz am Werke. Ihr Bestes gelang ihr, wo sie mit Menschenmassen als mit einer plastischen Materie schalten durfte (Einzug der Burgunden, die lauernden Hunnen, das Festmahl). Auch an szenischem Einfall fehlte es nicht, weder Herrn Heine noch Herrn Remigius Geling, dessen dekorative Arbeit um eine Note grandioser Einfachheit bemüht war, manchmal jedoch nur Riesenspielzeug zuwege brachte. Die Donaulandschaft mit ihren nach Sumpf und Einsamkeit riechenden Hintergründen ist schön, und der Bankettsaal in seinem terrassenförmigen Aufbau ein feines Stück Bühnen-Architektur. Frau Medelsky's Kriemhild war der reichste Gewinn des Abends. Niemals hat diese Künstlerin ihre adelige Art schöner und tiefer bewährt. Ihre physischen Mittel reichten für die Kriemhild des letzten Schlusses nicht ganz aus, aber dies achten wir für nichts neben der seelischen Energie, von der die Figur durchglüht war. Jeder Augenblick trug sein eigenartiges, aus Ton und Gebärde fest geschlungenes Charakterzeichen, nichts war bürgerlich, klein, arm,

Heines
Pines
trug sein eigen-
Charakter-
der vielen

starken und flugen Spiel-Details brach die große Linie der Figur, alles schien aus einem Temperament geboren, nichts aus einer Absicht. Das Furioso des Endes zeigte pathologische Farben, aber es scheint mir guter schauspielerischer Instinkt, die letzte hemmungslose Raserei der Kriemhild als Raserei in des Wortes Sinn zu nehmen. So ist Kriemhild nicht Brandstifterin, sondern eine Seele, die, selbst in Flammen, die Welt um sich zu Tode sengen muß.

*

Gastspiel des münchener Ensembles: „Franziska“, ein modernes Mysterium von Frank Wedekind. Die ein wenig gespenstische Originalität dieses Bühnenwerkes, das — bald grotesk, bald heilig, bald Marionettenspiel, bald Debatte — die Plastik des wahrhaftigen Theaters nirgends anstrebt, sondern sich mit dessen schwächstem haut-relief begnügt, hat das Publikum hier wie in München durchaus nicht in Verlegenheit gebracht. Der geistige und poetische Kredit Frank Wedekinds ist mit Jug so groß, daß man bei ihm auch das als Wert empfindet, was man als Wert nicht erkennt. „Franziska“ ist eine teils kalte, teils warme, tiefsinnige und witzige, subtile und derbe Auseinanderetzung mit vielerlei Problematischem, das die moderne Seele bewegt. Die Spezialthemen Wedekindschen Lebens, Dichtens und Leidens stehen naturgemäß im Vordergrund dieser manchmal ergreifenden Diskussionen (mit Bühnenstaffage): Das Weib und die Möglichkeiten seiner Verdammnis und Erlösung durch den Mann, gegen den Mann, ohne den Mann, mit dem Mann; Lüge und Unreinheit einer durch Pfaffen, Zeitungen, Polizisten, Sittengesetze und Pöbel behüteten Kultur; das Glück der Kunst identisch mit der Kunst des Glücks; das heilige Trio Freiheit, Wahrheit, Nacktheit! Am schalksten wirken die rein satirischen Teile. Sie und das bitter-lustige Bänkel vom Schriftsteller sichern dem Mysterium ein Stück echter Publikums-Zufriedenheit. Die Diktion des Spiels ist durchaus von dem trockenen, geruhigen, höflichen Fanatismus getragen, der die eigenste Eigenart des spätern Wedekind; sie reizt und ergötzt — wie Wedekinds Dialog immer — durch geistige Farbenmischungen bizarrster Art. Das Abstrakte, rein Gedankliche glüht im lebhaftesten cholerischen Rot, die Leidenschaft wählt mit Vorliebe ruhigste Farben — je temperamentvoller der Augenblick, desto temperierter sein Ausdruck — die penetrantesten Tatsächlichkeiten erscheinen in einem gleichgültigen Grau, der Humor macht ein ernstes Gesicht, Schmerz und tiefe Seelennot schneiden fröhlichste Grimassen, die Phantasie steckt, wie zur Selbstkasteiung, in einer Art Nieder von

Nüchternheit, die Liebe hat trockene Manieren, und nur die silberhaarige Weisheit zeigt ein aufgeregtes, pathetisches, hitziges Benehmen. Oft als liebgewordenes Gesangs-Exercitium, oft als Naturlaut tönt der Schrei des Protestes durch das Werk. Und zwar wird, wie stets bei Wedekind, in längern Perioden geschrien, in exakten, fast wissenschaftlich formulierten Sätzen, deren sauber gegliederter, grammatikalisch wohl überlegter und geordneter Bau zum Uebersetzen ins Lateinische einlädt. Faustisch sind an dem Mysterium nur die paar äußern, wohl eher ironisch als ernst gemeinten Analogien mit dem Hauptwerk der deutschen Bühnenliteratur. Aber wedekindisch ist es in hohem Maße. Das heißt: durchaus aus eigenem Material, mit eigener Kraft und nach eigener Methode erzeugt, imponierend in seiner geistigen Spannweite und, ungeachtet seiner Formlosigkeit, höchst wesentlich unterschieden von der üblichen Theater-Gallerte durch die essentielle Schärfe seiner Ideen, seines Humors, seines wertbewußten Trostes.

Franziska war Frau Wedekind. Bläßlich, aber intensiv. Es mag ein irriger Eindruck sein, aber ich glaube: Frau Wedekind leidet beim Theaterspielen. Ihre darstellerische Art hat etwas so Gequältes, Erschöpftes, Ueber-Triebenes, daß man nur ihrem Kummer, nicht ihrem Frohsinn glauben kann. Ob Herr Wedekind ein guter oder schlechter Darsteller, erscheint belanglos. Bei den Geschöpfen seiner Laune — und er spielt ja nur diese — kommt es nicht auf Verkörperung an (die trafe ein Berufsmime besser), sondern auf Vergeistigung (für die er naturgemäß der richtigste Mann ist). Das beunruhigende Gefühl, einen Dilettanten mit der Tücke des Theaterobjekts im Kampf zu sehen, wird mehr als wett gemacht durch das beruhigende Gefühl, nicht von einem mißverstehenden Komödianten in die Irre geführt zu werden.

Aus München / von Erich Mühsam

Das Künstlertheater im münchener Ausstellungspark eröffnete die Saison mit Wedekinds zu fünf Akten zusammengedrängter Lulu-Tragödie. Selbstverständlich fuhrwerkte die Polizei wieder einmal im Gehege der Kunst herum, sodaß nur eine einzige geschlossene Aufführung zustande kommen konnte. Die Zusammenziehung von 'Erdgeist' und 'Büchse der Pandora', die, wie jetzt bekannt wird, die nachträgliche ursprünglichen Idee des Dichters darstellt, ist einfach durch die Fortlassung des dritten Aktes und des ersten der 'Büchse der Pandora' bewerkstelligt worden. So immer.

lich das Fehlen des prachtvollen Aktes hinter den Kulissen der Tanzbühne empfunden wurde — das Stück gewinnt doch durch die Verschmelzung und durch die einheitliche Durchführung bis zur Katastrophe an künstlerischer Gedrungenheit. Die Uenderung des letzten Aktes, zu der Wedekind sich entschloß, um den Widerstand der Polizeizensur zu brechen, wirkte nicht glücklich. Jack, der Aufschliker, erscheint nicht mehr. Lulu begeht Selbstmord, und die Gräfin Geschwitz weiht ihr verpfushtes Leben der Frauenbewegung. Damit wird das Schicksal Lulus ein wenig trivialisiert. Das Eingreifen des Mörders, ihr Untergang durch fremde Hand ist nach meinem Gefühl die einzig mögliche Lösung des Problems Lulu, das einzig mögliche Ende eines Weibes, das kindlich und faßhaft mit sich selbst und mit allen andern spielt, das Unabänderliche neugierig an sich herankommen läßt, und dessen vitale Aktivität gerade in dem völligen Mangel an eigener Initiative begründet ist. Auch das Symbolhafte in der Gestalt des Schigolch leidet unter der Uenderung des Ausgangs. Bleibt die Geschwitz am Leben, so wird der erschütternde Eindruck verwischt, daß dieser Alte, von dem keiner weiß, woher er kommt, als Einziger von allen, die in Lulus Neben waren, einem Haszverus gleich, seine Säuerbahn weiterzieht. Da das Kompromiß auf den Zensor nicht gewirkt hat, wird man hoffen dürfen, daß die alte Fassung des letzten Aktes in Zukunft wieder in ihr Recht eingesetzt wird.

Die Leistung der Durieux war innerhalb ihrer Auffassung der Lulu schlechtweg vollkommen. Ueber diese Auffassung läßt sich freilich streiten. Die Ensolbt, die für mich den Lulu-Charakter am tiefsten ausgeschöpft hat, gab die raffinierte Mischung von Rind und Canaille mit der Selbstverständlichkeit eines interessanten Naturspiels. Tilly Wedekind, deren Auffassung den Absichten des Dichters selbst vielleicht am nächsten kam, suchte das naive Instinktweib zu verkörpern, schlicht, schön, sinnlich und passiv abwartend, was aus den Hintergründen des Schicksals an sie herantrete. Die Durieux machte zum ersten Mal eine Gestalt von tragischer Größe aus der Lulu. Schlange zugleich und Löwin, mit der äußersten Fähigkeit zum Genießen, Beglücken, Quälen und Leiden. Ihre Schönheit und ihre Verführungskunst ist fluge Bewußtheit. In Genuß und Schmerz reflektiert sie und ist doch fähig zur tiefsten Empfindung und zum größten Schmerz. Daß man ihr als Doktor Schön Herrn Clewing zur Seite stellte, war ein arger Mißgriff. Der brachte zum Beruf eines großzügigen Schicksalmanagers rein garnichts mit. Ein schöner Mann, das war alles: uninteressant bis zum Gähnen. Nachdem Reicher, Steinrück und Wedekind die Rolle gespielt

haben, hätte uns das erspart bleiben müssen. Herr Lind interessierte als Schigolch durch die Hervorkehrung eines schäbigen Gentlemantums, ohne jedoch dem Allgemein-Menschlichen des alten Kupplers gerecht zu werden. Rudolf Blümner gelang es in zwei Episodenrollen, durch leicht karifizierende Grotesktheit die schauerliche Stimmung nach dem Selbstmord des Malers im zweiten Akt und in der Dachkammer des letzten Aktes zu steigern. Außerordentlich war wieder Carl Goetz, der mit drei Rollen belastet war, und besonders den Punttschu, diesen von Geilheit triefenden Lustgreiß, mit erschreckender Lebendigkeit erfüllte. Die erschütterndste Wirkung übte Maria Mayer als Gräfin Geschwitz aus. Sie fand für ihre Liebe zu Lulu, für ihr grenzenloses Leid und ihre aufopfernde Zärtlichkeit Töne und Gesten, die niemand vergessen wird. Hier war nichts Uebertriebenes und nichts Gemachtes, hier war letzte Menschennot in einfacher, hinreißender Größe Gestalt geworden.

*

Bei allen Mäusen: Wedekinds Lulu soll uns eine Heiligere sein, als 'Die Heilige', die sich unter Krämpfen dem verirrten Hirn eines Novellisten entband. Toni (die Heilige) hat, obwohl Pastorstochter, den Wirtsohn Adam Nothnagel geheiratet, der aus anrühriger Familie ist. Seine Mutter nämlich und ihr Liebhaber haben Herrn Nothnagel vor neunundzwanzig Jahren umgebracht, was wir aus einer endlosen Erzählung eines Jugendliebhabers der Alten umständlich erfahren. Toni weiß es seit kurzer Zeit, und seitdem versperert sie ihrem Mann, obwohl sie ihn liebt, die Kammertür. Der schlägt ihr mit den Fäusten ins Gesicht und läßt sich mit seiner Cousine ein, auf die er erst schießt, und die er eine halbe Minute darauf küßt. Die alte Nothnagel sitzt, während das alte Verbrechen von Szene zu Szene heftiger gen Himmel stinkt, gelähmt und sinneshart auf einem Stuhl. Gelähmt? Oh nein, sie tut bloß so. In Wirklichkeit sitzt sie seit neunundzwanzig Jahren fest — auf dem Messer, womit der Mord geschah. Die Katastrophe bricht herein, da steht sie auf und wandelt und wühlt das Messer aus dem Polster hervor. Und nun wird ihr alter Bett- und Spiege- geselle von den Bauern in die Jauchegrube geworfen, Toni geht ins Wasser, die Alte schneidet sich mit bewußtem Messer die Pulsadern auf, Adams Cousine wird verrückt, das Anwesen bekommt der Jude, und Adam — als in welchem der Dichter seinen eigenen Seelenzustand symbolisiert — Dies alles geht in der Sprache einer geschwollenen Rede vor sich, und man trägt von der ganzen Katastrophe als überlappenden Eindruck davon, daß dieses miserable und

Dem die Hände.
 ringt die Hände.
 sehen Seimattunst
 Ophe als überlappend
 in jeder Sinnlichkeit

ungekonnnte Stück dennoch das Werk eines Dichters ist, Jakob Schaffners, dem man gern noch etwas Gutes sagen möchte, wenn man nur etwas fände.

Tilla Durieux versah die madonnenhafte Toni mit viel mehr lebendiger Menschlichkeit, als der Dichter ihr gegeben. Clewing fand sich durchaus anständig mit dem selbstquälerischen Adam ab. Maria Mayer wußte in der Rolle der alten Mordwirtin zu ergreifen, und die Herren Lind und Goetz stellten vorzüglich gezeichnete Charaktere auf die Beine. Das Publikum wurde, je tragischer die Handlung sich gestaltete, immer vergnügter.

Paris / von Max Epstein

Alio es ist alles Schwindel. Man wird als Deutscher in Paris nicht nur nicht schlechter behandelt als in frühern Jahren, sondern noch viel besser. Ich habe gefunden, daß die wichtigsten Verkehrsstellen sich jetzt weit mehr bemühen, mit den Deutschen und ihrer Sprache fertig zu werden. In den Theatern, wo man Revuen gibt, wird Goethes Faust vielfach zum Gegenstand eines ausführlichen Vorspiels gemacht. In dem kleinen, aber sehr eleganten Théâtre Fémina tritt gleich zu Beginn der steinalte Faust auf und beklagt die verlorene Jugend. Um sie ihm zu ersetzen, erscheinen alsbald einige junge Damen, die ihm das Rezept für die ewige Jugend verschreiben und sich als Vertreter der Künste des Massierens, Frisierens und gymnastischer Uebungen vorstellen. Zwischendurch hört man die Melodien von Gounods 'Faust'. Goethes Tragödie wird den Franzosen selbstverständlich immer weniger sagen und ferner stehen als die freundliche Musik des französischen Meisters. Das französische Theater scheint mit Werken von ewiger Bedeutung, von künstlerischem Ernst und nachdenklicher Schönheit nicht weiter zu kommen und begnügt sich damit, ziemlich oberflächliche, aber recht unterhaltsame Machwerke in liebenswürdiger Darstellung und vor allem in einer vorbildlichen Behandlung des Dialogs zur Geltung zu bringen. Wäre ich ein Pariser und läge mir die Kunst am Herzen, so würde ich jammern über die Tatsache, daß augenblicklich die Bouffes Parisiens mit Henry Bernsteins dreiaktigem Schauspiel Le Secret den größten Erfolg haben. Die Durchschnittstageeinnahmen des Stückes betrugen bisher sechstausendfünfhundert Francs. Ein Platz im Parkett kostet fünfzehn Francs, und trotz diesem Preis bekommt man einen erträglichen Sitz nur im Vorverkauf. Ueberhaupt sind die Billetpreise in der letzten Zeit vielfach erhöht worden. Das

allgemeine Theatergeschäft liegt in Paris günstig. Der Kino hat hier nicht geschadet.

Die Entwicklung der Lichtspielunternehmungen ging zunächst in Paris viel schneller als bei uns. Zu einer Zeit, wo in Berlin die Konkurrenz der Kinos für die Theater noch garnicht in Frage kam, hatte man in Paris schon eine ganze Reihe von Lichtbildtheatern. Aber zum Glück ist die Konkurrenz der Kinos den Bühnen niemals gefährlich geworden und scheint es auch weiter nicht zu werden; gerade im letzten Jahr haben die Theater ausgezeichnete Geschäfte gemacht. Es giebt zur Zeit etwa dreihundertfünfzig Kinos in Paris. Bei der Leichtigkeit, womit man dort Theater gründen kann, ist natürlich die Zahl dieser Unternehmungen ständig im Wachsen. Aber die Kinos liegen eigentlich nur in Gegenden mit starker Arbeiterbevölkerung und auf den Wegen des großen Verkehrs, insbesondere den Boulevards. Sie sind, zum Beispiel, beträchtlich in Belleville, während sie im sechzehnten Arrondissement oder im Quartier Monceau überhaupt keine Rolle spielen. In dieser Beschränkung geht es der kinematographischen Industrie sehr gut. Der Salon Gaumont, der dreitausend Plätze hat, ist täglich überfüllt. Während der Sommersaison überlassen einige ständige Theater mit leichtem Repertoire ihre Räume für Kino-Vorstellungen.

Wenn nun trotzdem die größern Theater nicht geschädigt werden, so liegt das wohl am Geschmaek und an der Eleganz des pariser Publikums. Ich wiederhole, daß echte und tiefe dramatische Kunst zur Zeit in Paris nicht gut aufgehoben ist; aber so tief ist das bessere pariser Publikum doch noch nicht gesunken, um sich stundenlang an schnell abrollenden Photographien zu erfreuen. Dieses Vergnügen überläßt man Leuten, die kein Geld für richtige Theater oder sonst Defekte haben. Ein Pariser sieht im Theaterbesuch ein gesellschaftliches Fest. Er zieht sich einen Gesellschaftsanzug an und ist darauf gefaßt, viel Geld auszugeben. Der Logenschließerin, die ihm seinen Platz zeigt, zahlt er fünfzig Centimes, und für den Theaterzettel wendet er gewöhnlich noch mehr auf. In dem neuen Theater der Champs Elysées kostet ein Programm zwei Francs. Allerdings sieht so ein Programm wunderhübsch aus und enthält eine genaue Inhaltsangabe des Stücks, nach den einzelnen Akten geordnet. Das ist eine nützliche Einrichtung, weil sie auch den weniger sprachkundigen Fremden eine Orientierung ermöglicht. Diese Einrichtung sollte bei uns nachgeahmt werden. Leute, die die Sprache verstehen und im Theater lediglich spannt werden wollen, brauchen ja die Inhaltsangabe nicht zu lesen. Es zeigt werden Fremden

Im Kino nun könnte natürlich keine Eleganz sein. Damit ist dem vornehmen Pariser ebenso

der Besuch des Rinos verleidet. Wo das gesellschaftliche Bild fehlt, ist beiden der Aufenthalt uninteressant. Der Strom der Fremden hat aber, wie überall, wo er stark fließt, die künstlerische Qualität des Theaters verwässert. Durch Fremdenbesuch ist noch keine Kunst gediehen. So sind denn die Vorstellungen und Bilder, die man im Zuschauerraum eines pariser Theaters genießt, schöner als die auf der Bühne.

Von den zweiunddreißig ständigen Theatern dieser Stadt sind fünf staatlich subventioniert. Unter den übrigen ist das Châtelet-Theater, das von der Stadt einen Zuschuß bekommt und wegen des Umfangs seiner Räume das Ausstattungsstück bevorzugt. Augenblicklich gibt man: 'Die Reise um die Welt in achtzig Tagen'. Gelegentlich finden auch Opernvorstellungen statt. Drei große Theater haben ein ständiges Opernrepertoire. Die Comédie Française und das Odéon sind die beiden einzigen Theater, in denen klassische Kunst gezeigt wird. Jedoch kommt auch hier ältere klassische Literatur nur selten zu Wort. Moderne Werke, besonders Lustspiele in Versen, bilden einen wichtigen Bestandteil des Repertoires. Aber ausschließlich beherrschen die lebenden Autoren alle übrigen Bühnen. So ist klar, daß für gebildete und anspruchsvolle Menschen keine großen Eindrücke aus dem Theater zu holen sind. Es ist zur bloßen Unterhaltungsstätte geworden. Man muß schon glücklich sein, wenn ein Werk wenigstens Fiers und Caillabet zu Verfassern hat. Dann wird man zwar keine neuen Motive oder Probleme, manchmal nicht einmal eine neue Fabel, aber fast immer einen sehr witzigen Dialog zu hören bekommen. Zu den zweiunddreißig Theatern treten nun noch dreizehn sogenannte Music-Halls. Tatsächlich sind dies auch Theater. Denn im Sinne des pariser Ausdrucks würde unser Metropoltheater kein Theater, sondern eine Music-Hall sein. Diese Theater untern Genrespielen fast sämtlich Revuen. Aber es handelt sich dabei nur um eine Aneinanderreihung einzelner Bilder, Variété-Nummern und sehr vieler Lieder, die meistens aus andern Werken entlehnt sind. Lehár und Winterfeld, der von den Franzosen wegen seines Künstlernamens Gilbert als der ihrige reklamiert wird, spielen zur Zeit in Paris eine größere Rolle als bei uns. Das Puppchen-Lied hört man überall. Winterfelds 'Neuße Eusanne' bildet mit der 'Lustigen Witwe', die zur Zeit im Cluny-Theater gespielt wird, das Operetten-Repertoire von Paris. Wenn ich der Vollständigkeit halber noch erwähne, daß es fünf Cabarets giebt, die diesen Namen verdienen, so habe ich den Kreis der theatralischen Vergnügungen von Paris vollständig gezeichnet.

Das Breslauer Theaterjahr / von E. Freund

Ich muß meinen 'Rückblick' diesmal von hinten beginnen. Dicht vor Jahresluß erst begab sich nämlich das einzige 'Ereignis' an unsrer sogenannten literarischen Bühne, dem Lobetheater. Sehr aufregend war es überdies nicht. Herbert Eulenberg hat zu seiner Erholung von wuchtigerer, dramatischer Betätigung ein Quartett von 'Ernstern Schwänken' komponiert, die allesamt, wie wenigstens der neckisch-wedekindliche Prolog behauptet, „recht aus dem Rücken unsrer Zeit geschnitten“ und „durchaus symbolisch zu verstehen“ sind. Drei von den vier Symbol-Schwänken hat das Leipziger Schauspielhaus gespielt. Dieses Theater scheint einem sehr gescheuten Dramaturgen zu besitzen, dessen große Schere das dritte Stück aus dem Rücken der Ernstern Schwänke herausschnitt. Unser Dramaturg aber hatte entweder gerade seine Schere verlegt oder er empfindet für Eulenberg seit seiner 'Belinde', die ihm endlich in diesem Winter das Lobetheater erschloß, einen unbegrenzten Respekt. Jedenfalls gelangten wir zu der unvermuteten Ehre einer kleinen Eulenberg-Uraufführung. Sie galt dem „rührenden“ unter den Ernstern Schwänken, dem 'Geheimmittel'.

Ort der Handlung: Die Apotheke einer kleinen Stadt. Der Herr Chef und sein Provisor (er heißt, rührend genug: Jeremias) haben gemeinsam ein Allheilmittel gemixt, das sie Panjanabum nannten und unter amerikanischer Flagge lancierten. Schon beginnt der Kauf im Städtchen zu florieren, als der dem Apotheker längst auffällige Sanitätsrat Verdacht schöpft, worauf der Provisor, der zu wenig „Brust“ hat, alsbald zusammenknickt und „Alles“ gesteht. Die Sache wird vertuscht — man ist doch „unter uns Honoratioren“. Nur schwinden die Blütenträume des ehrgeizigen Apothekers von riesigen Golbernten dahin, und der Arme muß seine Kunden auch fernerhin en detail vergiften, während er gehofft hatte, dies Geschäft fortan en gros besorgen zu können. Das ist alles, wirklich alles, und des Inhalts Leere wird noch fühlbarer durch die Abwesenheit einer kräftigen Witz-Dosierung. Das Publikum war gar nicht gerührt, aber zunächst total verblüfft und erholte sich dann langsam durch — Zischen. Nun, Panjanabum heilt alles, also wohl auch die schmerzliche Symbol-Wunde, die Eulenberg dem geduldigen Rücken der Zeit mit diesem rührenden Schwank beigebracht hat.

Die andre Uraufführung, die das Lobetheater gleich zu Beginn der Spielzeit dem 'Geheimmittel' vorangestellt hatte, verzeigte uns Wolzogens 'Fürstliche Maulschelle'. Über dieses

bunte ‚Spiel in fünf Akten‘ habe ich hier bereits berichtet. Sonst enthielt der Spielplan von bedeutsamen Werken der zeitgenössischen Produktion noch ‚Gabriel Schillings Flucht‘, ‚Thomas Magdalene‘, ‚Strindbergs Christine‘ (mit einer reisenden Gastier-Virtuosin in der Titelrolle), ‚Belinde‘, den ‚Lebenden Leichnam‘ und Zweigs ‚Haus am Meer‘. Den Rest bildeten die augenblicklich gangbaren Sittendramen, Schwänke und Possen, dazu einige wenige Klassiker-Abende. Die literarische Ausbeute des Winters war also nicht groß, die schauspielerische nicht größer. Besonders empfindlich machte sich der Mangel an jugendlichen Charakterdarstellerinnen im Personal bemerkbar. Außer jener reisenden Christine, die uns dann auch die Jaza vorspielte, kam nur noch Maria Mayer aus Wien zu Gaste. Als Magdalene und Hannah Elias schenkte sie uns zwei prachtvolle Gaben ihrer außerordentlichen, zur höchsten Reife gelangten Kunst.

Der Ausgang der Spielzeit 1912/13 bedeutet zugleich den Abschluß der Ära Loewe. Nach zweiundzwanzigjähriger Direktionsführung gibt Doktor Loewe das Stadttheater der Stadt zurück, die es als Opernhaus fortan in eigene Regie übernimmt. Auch zwei seiner Privatbühnen, das Lobe- und das Thalia-theater, legt Herr Loewe, der sich in den letzten Jahren eine Monopol-Position geschaffen hatte, in andre Hände. Er selbst behält nur das Schauspielhaus, das auch ferner die Operette pflegen soll. Hoffentlich erblüht für Breslau aus den Ruinen des Monopols ein neues, reicheres Theaterleben.

Die Winterspielzeit ist tot -- es lebe die Sommerpielzeit! Breslau feiert seine großen Jahrhundert-Erinnerungen derzeit durch eine Ausstellung. Bei solchem Fest darf auch Thalia nicht fehlen. Im Schauspielhause gastierten bereits Ecks prächtige Tiroler, die mit Anzengruber und Schönherr ihre besten Trümpfe auspielten, und ihnen folgten die Leute des Lessingtheaters, die Ibsen, Hauptmann, Hartleben und Bahr darstellen. In der Ausstellung selbst hat sich ein Naturtheater aufgetan, das sich mit klassischen und Operetten-Einaktern um die Gunst des Publikums bemüht. Als Hauptstück des reichhaltigen Sommer-Menüs aber bietet die Stadt Breslau selbst in ihrer Jahrhunderthalle Gerhart Hauptmanns ‚Festspiel in deutschen Reimen‘. Für Reinhardt hat sich hier endlich sein Sehnsuchts-traum vom Theater der Fünftausend restlos erfüllt. Mehr als fünftausend Besucher saß das riesige, in die Halle ad hoc eingebaute Amphitheater, und über zweitausend Mitwirkende setz Reinhardts Regiewille in Bewegung. Ihm sind im Festspiel zwei imponierende Massenwirkungen gelungen. Das große, am

Beginn der Bilderreihe stehende Revolutions-Meeting atmet die blutrote Glut, die grelle Wildheit der freiheitsstrunkenen Jakobiner-Tage. Und gegen den Schluß hin, als 'Athena Deutschland' ihr siegreiches Volk zum Friedensdom führt, hat Reinhardt noch im letzten Augenblick der Vorbereitung den guten Einfall gehabt, an die Stelle von Hauptmanns Kriegervereins-Festzug mit Portraittöpfen, Emblemen, Fahnen und dergleichen eine stille, feierliche Wallfahrt der Volksmenge über die Stufen der Riesenbühne empor zu den Pforten der Kirche zu setzen. Zwischen diese beiden Höhepunkte schiebt sich aber manche mißlungene Szene. Am empfindlichsten versagte das 'lebende Bild', daß Napoleons Sturz von der Höhe seiner Macht in kühner Abbreviatur symbolisiert. Der Imperator sitzt als Blitze schleudernder Zeus gebietend auf dem Marmorthron, als plötzlich Schnee über ihn zu rieseln beginnt. Unter der kalten Last duckt sich der Weltenerschütterer langsam zur Erde. Aber Reinhardts neue Blitzmaschine streifte, und für genügenden Schnee-Import hatte seine sonst verschwenderisch reiche Ausstattung nicht gesorgt. Napoleon-Hartau duckte sich also — aber man wußte nicht, wovor. Raum, daß einige weiße Flocken auf seine Toga fielen. Den kleinen Napoleon, der freispielspielend zwischen den Septembriseuren erscheint, um sie mit seiner bubenhaften Redheit zu dem Rufe: „Vive l'empereur!“ zu begeistern, trug Lia Rosens graziöse Energie über die Höhe dieses „weltgeschichtlichen Witzes“ hinaus. Mit geistreichem Brio belebte Josef Danegger die holpernden Verse des Philistiades. Der Welttheaterleiter, der die Historie als Puppenspiel inszeniert, erhielt von Diegelmann die behaglichen Allüren eines jubalternen Provinzdirektors. Vollendet sprach Rosa Bertens die Europens Schicksal beklagende Pythia, hinreißend groß, mit den Glockentönen ihrer dunklen Stimme, Mary Dietrich den Friedenshymnus der mit Goldhelm und Aegis gerüsteten 'Athena Deutschland'. Hartaus Napoleon hatte den körperlichen, nicht den geistigen Wuchs der aus „korsikanischen Steineichen“ geschnitzten Kolossal-Puppe. Anna Feldhammer überschrie sich als Kriegsfurie. Die Aufführung als Ganzes hinterließ den Eindruck, daß das Theater der Fünftausend doch wohl besser nicht in die ständige Erscheinung tritt. Es ist dem Wort noch feindlicher als das Kino. Dieses heißt den Dichter schweigen; das Theater der Fünftausend aber ertötet ihm die Seele und macht ihn zum Schreibsalz. Nur wenige der Festspiel-Interpreten vermochten dem riesigen Hörerkreis verständlich zu werden, ohne mit dem Aufgebogen ihrer Lungenkraft in der weiten Halle bald hier, bald dort ihr höhnisches Doppel-Echo zu wecken.

Fremde in Berlin / von Ulrich Kauscher

Früher tat man verächtlich und unterstützte von amtlicher Seite das Nachtleben im Namen der Kunst oder um angebliche Großstadtbedürfnisse zu befriedigen. Heut sagt man brutal und geschäftsmäßig: Fremdenindustrie! und hat die Fiktion von Gast und Gastgeber aufgegeben. Wie man die Fiktion Geschäftsfreund aufgegeben hat, die einmal keine war. Nur beim Theater wird die Fiktion Kunst mit der einen Hand noch festgehalten, während die andre schon die letzten Wechsel schreibt.

Die Fremden kommen dennoch. Da sich der Kaiser entschlossen hat, gerade diesen Sommer unwiderruflich zum fünfundzwanzigsten Mal zu regieren, kommen sie sogar mehr denn je. Sie wollen eben auch sehen, wie das ist, wenn in den Nachtlokalen die Nationalhymne gesungen wird und die Liebe nur nach Erlegung von Jubiläumstalern aufflammt. Das, was die Friedrichstadt so unvergleichlich produziert: den horizontalen Patriotismus, bei dem das Mädchen an 1813 und der Wein an die Blutsteuer erinnert, muß besonders den ausländischen Fremden etwas ganz Neues sein. Ungefähr wie die Verbindung von Sätowierung und Hochzeitsnacht auf den Fidjisch-Inseln. Jeder Beischlaf läßt sich aus ethnographischem Interesse erklären, umso mehr, als bei dem vorhandenen Frauenmaterial Sinnelust nicht glaubhaft wäre.

Aber es gibt auch andre Fremde, die das Nachtleben nur nach gewissenhaftem Kunstgenuß zu sich nehmen. Diese sind ausschließlich Deutsche. Sie kommen im Sommer nach Berlin, um mal wieder einen Schluck an der Quelle zu tun oder Großstadtluft zu atmen oder Kunst zu kneipen, oder was sie eben an ihrem Stammtisch angegeben haben. Keine Galerie ist zu kurz geöffnet, kein Theater zu ausverkauft: sie erwischen den einen Augenblick, sie treiben bei verstummenden Billethändlern eine Karte auf. Denn — so haben sie sich versprochen — sie müssen einen Maßstab für die heimischen Darbietungen gewinnen, berliner Kunsthöhen erklimmen, um die Niederungen zu Hause verachten zu können.

Da kommen sie, aus der gesegneten Provinz, und überall holt man die Ladenhüter ins Schaufenster. Da sehen sie die verwahrlosten Aufführungen im Deutschen Theater und Trianontheater-Possen in den Kammerspielen. Das Schauspielhaus heimelt sie (trotz dem Respekt) an, besonders wenn sie aus Filehne sind. In jedem Theater wird das Zugstück der letzten Winters in leichtem Zustand der Verwesung konserbiert, der Fäulnisgeruch gilt als Zeichen der Reife, die äußersten Ekkel-

regungen des völlig ausgepumpten Darstellers als berliner Original-Befehungs-Auffassung. In den seligen ‚Misado‘ geht natürlich niemand, weil man den auch zu Hause hat, aber ‚Hochherrschaftliche Wohnungen‘ sind schon stofflich zu instruktiv („Denken Sie, wir in Röttschenbroda ham noch nicht einmal überall Kalonisation!“), als daß man nicht hingehen sollte. So umfaßt der Fremde dies Berlin, wo er es zu fassen kriegt und umarmt lediglich ein stark überaltertes Frauenzimmer, dem man gerade bei heißem Wetter nicht nahe kommen dürfte. Wenn sie aber heimkehren . . .

Dann haben sie nur Ritsch gesehen und schimpfen auf die redlichen, anständigen Ungelenkigkeiten zu Hause. Die Matadore der Fremdenindustrie haben in ihrem angenehmen Jargon von einer ‚Berliner Season‘ gesprochen. Die Idee ist fürchterlich, auch noch im Sommer ernsthaft in Kunst machen zu sollen. Aber man würde die Provinz vor sich selbst und (bei den Verständigeren) Berlin vor übler Nachrede schützen, wenn während der Fremdenzeit ein Theater sich annehmbar produzierte. Wofern sie nicht schließen wollen. Das geht doch nicht an, daß man die guten Leute irreführt und glauben läßt, sie schlürften Auslese, wo es Treberaufguß ist. Das ist gut für Lokale mit bunten Laternen; die Prostitution der Muse aber ist ein zu streng gehütetes Geheimniß, als daß man es durch solche Geschäftskniffe vor Fremden enthüllen sollte.

Es sind mir Klagen zu Ohren gekommen, daß auch in den Bars der Jägerstraße nicht die erste Befegung oder Belegung spiele, diese vielmehr in bessern Kurorten die Heilerfolge der Badegäste zu paralyisieren suche. Ist das wahr, dann steht Berlin unter einem bösen Stern. Die Kunst glaubt uns die Provinz immer noch, auch wenn Herr von Hülßen einen fein-fein prima Similiring des Nibelungen als echt in den Handel bringt. Aber die Mädchen müssen ‚erstklassig‘ sein, denn hier kann kein Reinhardt nachhelfen. Hier ist die Fremden-Rundschaft sachverständig, und kein Wolterschrei der Liebe würde über den Schwund der Glieder hinwegtäuschen.

Der Hanswurst / von Hermann Hesse

In Singapur besuchte ich wieder einmal ein malayisches Theater. Ich tat es längst nicht mehr in der Hoffnung, hier etwas von Kunst und Volkstum der Malayen zu sehen oder sonst wertvolle Studien machen zu können, sondern lediglich in behaglicher Abendstimmung, wie man an einem müßigen

649

Abend in einer fremden Seestadt nach dem Essen und Kaffee Lust bekommt, in ein Variété zu gehen.

Die sehr geschickten Schauspieler, deren einer einen Europäer zu spielen hatte, stellten eine moderne Ehegeschichte aus Batavia dar, die ein Stückerfabrikant auf Grund von Zeitungs- und Gerichtsnachrichten dramatisiert hatte. Die Gesangs- und Begleitung eines alten Klaviers, dreier Geigen, eines Basses, eines Horns und einer Klarinette waren von rührender Komik. Unter den Frauen eine wunderschöne junge Malanin, wohl Javanin, mit hinreichend edlem Gang.

Das Merkwürdige aber war eine magere junge Schauspielerin in der seltsamen Rolle eines weiblichen Hanswurst. Die sehr sensible, überintelligente, allen andern unendlich überlegene Frau stak in einem schwarzen Sack, trug über ihrem schwarzen Haar eine fahlblonde scheußliche Wergperücke und hatte das Gesicht mit Kalk beschmiert, auf der rechten Wange einen großen schwarzen Kleck. In dieser toll häßlichen Bettelmaske bewegte sich die nervös geschmeidige Person in einer Nebenrolle, die zum Stück nur äußerst flüchtige Beziehungen hatte, und war doch beständig auf der Bühne; denn sie spielte den vulgären Hanswurst. Sie grinste und fraß auf affenhafte Art Bananen, sie belästigte Mitspieler und Orchester, unterbrach die Handlung durch Wiße oder begleitete sie stumm mit parodierender Nachäffung; dann wieder saß sie zehn Minuten lang teilnahmslos auf dem Fußboden, hielt die Arme verschränkt und blickte mit gleichgültigen, krankhaft klugen, kalt überlegenen Augen ins Leere oder fixierte uns Zuschauer der vordersten Reihe mit kühler Kritik. In dieser Abseitigkeit sah sie nicht mehr grotesk aus, eher tragisch, der schmale, brennend rote Mund teilnahmslos ruhend, vom vielen Lachen ermüdet, die kühlen Augen aus dem fräzenhaft bemalten Gesicht traurig, vereinsamt und erwartungslos blickend. Man hätte mit ihr reden mögen wie mit einem Shakespeareschen Narren oder wie mit Hamlet. Bis die Gebärde irgendeines Mitspielers sie reizte — dann stand sie auf, von Leben durchflossen, und parodierte diese Gebärde mit dem kleinsten Aufwande an Anstrengung in so hoffnungslos vernichtender Uebertreibung, daß die Mitspieler hätten verzweifeln müssen.

Aber diese geniale Frau war nur Hanswurst: sie durfte nicht italienische Arien singen wie ihre Kolleginnen, sie trug das schwarze Kleid der Erniedrigung, und ihr Name stand weder auf dem englischen noch auf dem malanischen Theaterzettel.

Aus den Aufzeichnungen von einer indischen Reise, die unter dem Titel 'Aus Indien' bei E. Fischer erscheinen.

Antworten

Direktor J. Gottscheid, Posen. Sie möchten festgestellt wissen, daß nicht nur Nürnbergs Stadttheater seinen eigenen Guten Ruf dem Sudermannschen vorgezogen hat, sondern auch Sie. Hast's brav gemacht, hast's brav gemacht. Die berliner Theater sollten aus der Provinz lernen. Oder glaubt man, der gebildete Großstädter ließe sich ein so anständiges Repertoire nicht gefallen? „Rückblick auf das posener Stadttheater 1910—1913.“ Gewiß: Sudermann 22 Mal, Schönherr 20 (solch eine Zahl in Posen heißt, daß sich diese Stücke alle angesehen haben, die überhaupt je ins Theater gehen), Skowronnek 12, Gilbert der Unvermeidliche . . . Aber auf der andern Seite: Hauptmann 13, Kleist 9, Goethe 9, Shakespeare 20, Hebbel 8, Wedekind 8, Offenbach 14; und bei den Opern steht Verdi nicht in einem beschämenden Mißverhältnis zu Wagner. Alle diese Provinztheater, die so hart gegen die Kinobuden zu kämpfen haben, zeigen immer wieder aufs neue, daß das Publikum schon das Gute nimmt, wenn man es ihm mit Geduld und Geschicklichkeit aufnötigt. Wer aber das Niveau unterbietet, fällt selbst hinein. So etwas zieht ein paar Jahre, dann ist es aus.

K. St. Sie glauben Zeitungsnekrologen? Wer doch auch noch einmal so jung würde! Nein, Ludwig Martinelli ist nie ein bedeutender Schauspieler gewesen. Hier hat ihn Willi Handl vor sieben Jahren geschildert: „Daß Martinelli mit Anzengruber persönlich befreundet war, hat nichts für seine schauspielerische Bedeutung zu sagen. Daß ihn der Dichter den würdigsten und wahrsten Darsteller seiner großen Gestalten nannte, wird man mit Respekt hinnehmen, aber es ist doch eigentlich niemand verpflichtet, sich daran zu halten. Martinellis Gestalten waren wohl immer, wie es der hagern Figur mit den spizen Bewegungen, wie es dem dünnen, klanglos zänkischen, nie zu erweichenden Organ entspricht, ein wenig hart und steif, reizlos und dürr. Er konnte wohl nie die ganze Fülle tiefsten Gemüts und kaum je den schönen Ton menschlicher Güte überzeugend herausbringen, die doch in das dauernde Bild des Dichters Anzengruber die strahlendsten Züge eingezeichnet haben.“ Ich habe Martinelli selber viele Male gesehen — genau so ist er gewesen.

H. J., München. Das „Offizielle Programm“ genügte. Ich danke für die Zusendung. Es bedurfte kaum noch einer Kritik der Augsburger Abendzeitung, die besagt, daß das Münchener Künstlertheater nicht zwei Masken, eine ernste und eine heitere, im Wappen führe, sondern drei. Die Beziehungen sind unentwirrbar: Dreimaskenverlag, Cassirer (Paul natürlich), seine Frau — wer schiebt, ist nicht mehr zu sehen, wohl aber, wer nicht schiebt. Niemand. Daß Herr Favrel ein schlechter, nein, gar kein Regisseur ist, wäre nicht schlimm. Aber Sie haben erkannt: er schadet. Der Verlag geht mit den münchener Aufführungen hausieren, und aus der Ferne sieht vielleicht wie ein Theater aus, was — ja, was ist es? Eine dampfabadartige, stehende, widerliche Luft. Klüngel und Elique und Korrespondenten ganz großer Blätter, die dem Konzern ihre Stücke anbieten. Der glücklich angenommene Hermann Essig himmelt Paule und die Dürich an, weil sie „wie von Gott eingegeben, zugegriffen“. Und was muß das für ein Mensch sein, dem Herr Favrel ein „rettender Freund“ ist! Aber seien Sie unbesorgt:

Herr Favrel wird „seinen Weg machen“. Es kommt bei uns auf keinem Gebiet mehr vor, daß eine Null, wenn sie sich nur ordentlich aufplustert, dort bleibt, wohin sie gehört. Ich soll protestieren, Lärm schlagen, Augias spielen? Ich denke nicht daran. Ob es sich um die Sezession handelt oder ums Theater: die Muse ist keine Hure, und auch ihr geschicktester Manager wird nicht verhindern, daß keiner mehr auf sie fliegt, wenn sie statt der steinernen Tafel, mit der wir sie sonst abgebildet sahen, einen Preiskurant und einen Spiegel für eitle Visagen in der Hand hält.

E. P. Sie wundern sich, daß fast jeder wiener Theaterkritiker ein Stück im Theaterbureau liegen hat. Sie wundern sich, daß in Wien Theaterkritiker nicht nur Theaterkritiker und Redakteure des Theatertheils, sondern zugleich Dramaturgen, von einem Theaterdirektor bezahlte Dramaturgen sein können. Sie wundern sich, daß die wiener Theaterkritik sich auch in die Direktionsgeschäfte mengt wie bei der vorletzten Burgtheaterpremiere, wo sie nach der Generalprobe die Absetzung des Stückes im Ultimatum-Ton verlangte. Sie wundern sich, daß die Theaterkritik, als ihrem Wunsch nicht entsprochen wurde, zur Aufnahme eines gar nicht vorhandenen Skandals Reporter ins Haus entsandte. Sie wundern sich und sind entrüstet. Aber ist nicht viel wunderlicher, daß Sie sich wundern? Freilich wohnen Sie in Berlin und im Westen. So wissen Sie denn, daß in Wien der Osten wohnt. Darum nehme Sie nichts mehr wunder von der Kurtisane des Ostens.

D. M. Haben Sie schon einmal bei Kämpfen zwischen Arbeitern und Unternehmern diesen Brodem von Zank, Eifersucht, Lüge, Schweinerei und Klatsch getroffen? Wieder bringen die Blätter spaltenlange Berichte über einen Freispruch in der „Affaire Vogt-Ridelt“. Daß die Leute überhaupt noch ihre Rollen lernen können, ist ein Wunder. Denn ihr Gehirn ist voll davon, daß man eine Unterredung bei Dressel gehabt habe, und daß das Jüngelchen, durch das der Graf Hülsen Matkowskys Andenken schänden läßt, im Bureau des Lustspielhauses erschienen sei und sich siebzig Mark habe pumpen wollen. Der „Neue Weg“ sagt von Herrn Karl Vogt: „Ein bartloses Bürschlein, ein völlig unbekannter Mensch ohne die geringsten menschlichen oder künstlerischen Qualitäten. Eine trostlose Null!“ Zitel aber — „da er den vollen Eindruck hatte, daß Vogt nicht ein Pamphletist war und nicht nach herostratischem Ruhm strebte, habe er ihm unter der Bedingung, daß er, Zitel, nicht etwa zum Mittelpunkt dieses Streites gemacht werde, und zu dem Zweck, daß nichts Unrichtiges berichtet werde, zwei Briefe und Material übergeben unter der weiteren Bedingung, daß das ihn betreffende Kapitel vor der Drucklegung ihm vorzulegen sei“. Das ist ein wirtschaftlicher Kampf. Damit geben sich die ab, die zur Wahrung der oekonomischen Interessen ihrer Genossen bestellt sind. Und während dies vor einem vernünftigen Vorsiehenden sich abrollt, dem einzigen Mann, der erkennt und ausspricht, daß sich die Schauspieler damit schädigen, kriechen kleine Schmierendirektoren und andre der ersten Naiven und andern Fächern ins Bett, haben arme Mädchen nichts anzuziehen, wenn sie nichts auszuziehen haben. Das Elend, der Dreck, der Jammer wächst, ist nach wie vor da. Und wird nach wie vor da sein, bis auch die Mimen gelernt haben, daß man einen solchen Kampf nicht mit Broschürewegwäsch und Beleidigungs-

klagen, mit nachgewiesenen Puppversuchen und abgetriebenen Rollen führt, sondern mit der Faust. Aber dazu gehören Ruhe, Sachlichkeit und vor allem: Männer.

B. A. Ich bin nicht so streng wie Sie und wiederhole, was ich vor fünf Monaten hier schrieb: „Es ist garnichts dagegen zu sagen, daß in den Vorräumen der Kammerspiele die Büsten von Ibsen und Strindberg stehen, während drinnen . . . Warum nicht? Das wäre an sich ein durchaus erlaubtes Geschäft von Leuten, die es eines Tags satt hatten, auf skandinavisch zu hungern, und jetzt davon satt werden, daß sie endlich entdeckt haben, was ihrem Publikum schmeckt.“ Bedingung ist nur eben: daß es ihrem Publikum schmeckt. Wenn einem schlechten Stück anzurichten ist, daß es jedem Publikum widerstehen wird, so hat man die drei leeren Häuser für ein literarisches Experiment zu bestimmen, das wenigstens dem Autor nützt und die paar Kenner fesselt. Die Dramaturgen werden erwidern, daß ihnen „Kaiserliche Hoheit“ nach Erfolg noch. Dann sollte Reinhardt alle miteinander pensionieren. Aber er läßt ja leider auch zu, daß Fräulein Beatrice Altenhofer, die durch Talentlosigkeit vor zwölf Jahren aus Lautenburgs, vor zwei Jahren aus Halm's Ensemble herausfiel, ihre wunderschönen Kleider neuerdings über seine Bühnen trägt.

T. S., Olmütz. Friß Müller Klammer auf Zürich Klammer zu wohnt jetzt in Klammer auf Canero Klammer zu. Bestem Vernehmen nach trägt er einen Vollbart und eine Brille, die (Accusatin Feminini Singularis) er nachts abnimmt. Aber ich glaube es nicht. Ich bin überzeugt, er ist in Wirklichkeit eine Landesarmenanstalt.

Bitte an Hülsen / von Ignaz

Graf Hülsen will auf ein Jahr Urlaub nehmen.
Es heißt, daß er in seine Stellung nicht zurückkehren
wird.“
Zeitungsnotiz

Er will nicht wieder mit dem Stabe stoßen?
Wer schliddert denn wie er auf dem Parkett!
Er (Hülsen) präparierte doch so nett
legierte Eiersaucen . . .

Unmöglich dürfen wir ihn gehen lassen.
Das lief so alles seinen Zudeltrab —
und nun auf einmal schiebt das Gräflein ab?
Das könnte ihm so passen!

Wie ging das früher ohne langes Schreiben!
Der Kritiker ergänzte sein Cliché —
nichts von Premieren, keine Autwohtee. . . .
Und nun will er nicht bleiben?!

Wer weiß, was kommt — vielleicht ein Revoluzzer?
Im ruh'gen Karpfenteich ein neuer Hecht?
Der engagiert — die Welt ist schlecht, ist schlecht —
'nen neuen Lampenputzer.

Ihm (Hülsen) gab die Muse manches Küßchen . . .
Er nahm das Schlechte, wo er's fand:
er war kein Fachmann — er war Intendant.
Ach, bleim Ge noch 'n bißchen!

Rundschau

Alexander Sacharoff
Unter den Vielen, die sich im letzten Jahrzehnt nach den Theorien der Duncan um die Reform des Tanzes bemühten, verspricht endlich der junge Russe Alexander Sacharoff aus den glücklichen Vorbedingungen seiner Intelligenz, seines Könnens und seiner elastisch astetischen Gestalt heraus die erwartete Erfüllung zu bringen. Die Idee der Duncan vom Tanz als Gesamtkunstwerk wird in Sacharoffs Darbietungen Ereignis.

Viel ideeller und idealer als Nijinski propagiert Sacharoff den 'Tanz des Jünglings'. Technisch allerdings dominiert Nijinski, der als Krieger von einer elementaren Wunderkraft getrieben zu werden scheint. Bei einer Parallele zwischen beiden, aber muß man bedenken, daß der eine einen Weltruf und den Vorsprung langjähriger Praxis hat.

Sacharoffs Erscheinung wurde am Anfang recht verschieden beurteilt. Fast herausfordernd weiblich im Exterieur, zwischen den Geschlechtern stehend, erscheint er als Neutrum der berufene Tänzer. Seine Darbietungen haben als Basis neue und selbständig gebildete Ideen, die über das traditionelle Gebiet der Tanzkunst hinausgehen, ja teilweise es verlegen. Sacharoff geht über die Möglichkeit hinaus, im Tanz nur spontane Gefühle zu projizieren. Tanz, der nach keinem andern Ziele strebt, er-

scheint ihm zusammenhanglos, abrupt, da er verschiedene Affekte gibt, aber keine Verbindungen zwischen ihnen baut. Die gemachte Erotik des alten Tänzers ist schließlich nur das Abbild des momentanen Rauesches. Dafür im Tanz den Ausdruck zu finden, ist freilich eine billigere Aufgabe, als den innern Zusammenhang der Gefühle zu geben, wie Sacharoff anstrebt und auch heute schon erreicht hat. Er rollt den Konnex der Gefühle an einer Linie rhythmisch ab. Er meidet Sprünge, erreicht im Gehen und Laufen den gleitenden Fluß, ist mehr der Schauspieler als der Akrobat des Tanzes.

Zwei Möglichkeiten für den Tänzer offenbart uns die Kunst Sacharoffs. Er geht vom Tanz an sich aus oder vom der Musik. Im ersten Fall gibt er der Musik eine sekundäre Rolle und sucht im Tanz selbst die singende Bewegung aufzufinden — der Tänzer bleibt bewußter Herr seiner Kunst. Geht er von der Musik aus, so hört mehr oder weniger die Selbständigkeit des Tänzers auf — der Tänzer gibt sich bis zur Willenlosigkeit der beherrschenden Musik hin. Vom ihr angeregt, sucht er Erlösung in der Linie: er gibt das Abbild des durch die Musik provozierten Seelenzustandes. In diesem mit Bewußtheit erwünschten Zustand des Unbewußten wird der Tanz zur rein abstrakten Sprache der Be-

wegung und ist dann absolut geschieden von der Uebermittlung literarischer Vorstellungen, die in der Pantomime nicht auszuschalten sind.

Was Sacharoffs Künstler-schaft in hohem Grade auszeichnet, ist das Stilgefühl, das ihn in solchen Momenten unbewußter Ekstase nicht verläßt. Die souveräne Beherrschung aller Gliedmaßen unterstützt ihm den Willen, der sich gegen das stilllose Ornamentieren auflehnt. Charakteristisch ist die Technik, wie er aus der Hüfte heraus tanzt, den Schwerpunkt nach links oder rechts verschiebt und die sich ergebende Wellenlinie der ganzen Gestalt mit begleitenden Arm- und Fingerbewegungen ergänzt.

Sacharoffs Tendenz, dem Tanz als Sprache der Bewegung gerecht zu werden und diese Sprache nicht ein Stottern sein zu lassen, sondern in gleitendem Fluß zu erhalten — diese Tendenz verlangt nach neuen, noch nicht gefundenen pantomimischen Aufgaben.

Alfred Mayer

Potiphar und Bathseba
Aus den biblischen Geschichten von Potiphars Weib und von David und Bathseba hat Stefan Markus zwei einaktige Chetragödien konstruiert, die das zürcher Pfäuentheater zur Uraufführung brachte. Das Thema ist in beiden dasselbe: der greise, ehrsame Potiphar hat die junge, leidenschaftliche Nitokris zum Weibe, der alte Uria die zarte Bathseba. In die also gearteten Ehen kommt der Dritte: jung, männlich schön, siegreich. Dort Joseph, hier David. Jugend findet sich zu

Jugend, und die überflüssig gewordenen Alten räumen sich selbst aus dem Wege. In Potiphar entwickelt sich der Konflikt nur scheinbar: in Wirklichkeit ist er schon in der ersten Szene erledigt; denn Potiphar wird durch seinen gleich im Anfang bekundeten Verzicht von vornherein ausgeschaltet, und dadurch verliert das Hin- und Herschwanken Josephs zwischen der Liebe zu Nitokris und der Achtung vor Potiphar die überzeugende Kraft. Außerdem nimmt eine breit ausgespinnene Nebenhandlung — das Wiedersehen Josephs und seiner Brüder — die mit der Hauptsache nicht oder nicht genügend verbunden ist, dem Stück die dramatische Spannung. Auch die Wirkung der Bathseba wird durch eine für den Gang der Handlung bedeutungslose und auch an und für sich nicht ganz glaubhafte Episode beeinträchtigt. Aber der Konflikt ist doch bis ans Ende durchgeführt und gipfelt in einer theatralisch wirksamen Szene zwischen David und Uria.

Emil Sautter

Die Königin von Saba

Die letzte Tat des ersten charlottenburger Opernjahrs. Keineswegs die beste, aber ein guter Ausklang. Auch hier wieder dieser fatale Gang, ohne eigene Ausdruckswerte den Philistergeschmack zu befriedigen. Der süße Kitsch der Dekorationen und Kostüme (Hüllensstil, nur billiger) — wie immer, wenn Hand fehlt — nennliche Schauspieler bewältigung: gut gemacht und lich klingende

Wundermalts
Konzert- und Chor-
s wurde mit
das vorzüg-
liche unter
Brüder

Eduard Mörike. Da gab es wirklich Farben, daß man vor des alten Goldmark Kunst der Instrumentation Respekt bekam. Im ganzen aber wurde man von seinem Epigontum, von seiner unerträglichen Homophonie ermüdet. Diese Monstra von Arien und Ensembles gehen noch eindruckloser vorüber als Meyerbeers gleichgerichtete Schöpfungen und muten in ihrer Mischung von volkstümlicher Einfachheit und Wagnerischem Tannhäuser-Pathos höchst komisch an.

Natürlich muß das Opfer an Kosten und Fleiß anerkannt werden. Wenn nur die Solo-Leistungen besser gewesen wären! Emmy Zimmermann bringt für die Königin von Saba nicht viel mehr als die Bewegungen einer Primadonna mit; Heinz Arensen bot als Assad das Beste, was bis jetzt von ihm zu hören war (das aber deshalb noch keineswegs gut zu nennen ist); Lulu Raesser verlieh der Sulamith sogar etwas von Innigkeit — während die andern, bis auf die begabte Maria Schneider, mehr oder weniger schlecht sangen. Fritz Jacobsohn

Bassermann der Operette — wirklich, so könnte man Julius Spielmann nennen. Im 'Lachenden Ehemann' hebt sich der lebenswürdige Kopf von einem Hintergrund kitschiger Dekorationen und einer Statistenmenagerie, in der Berliner Meckens mit die Flabberlippe und der Mann mit dem Pfannkuchengesicht wirkungs-

voll Ehepaare der Gesellschaft vorzutauschen verpflichtet sind. Er kommt, und eine Wärme, eine Heiterkeit ist auf der Bühne. Er weiß noch in kleinsten Nuancen wiener Operettenweinerlichkeit in entzückende Abendunterhaltsamkeit umzuwandeln. Ein reizender Perl: das ist der Eindruck. Dabei ist es garnicht so einfach. Rugner will es auch, aber er spricht das Wort Lektion mit einem x in der Mitte und, wenn es ginge, würde er am liebsten zwei Monokels tragen. Dagegen Spielmann. Er kann so herzlich sein, und er hat wirklich ein bißchen von Bassermann. Er ist männlich, und es gelingt ihm, in diesem hohen, öden Zimmer etwas von der wundervollen Stimmung wiederzugeben, die nur Männer nachts beim Wein befällt. Wie er so dasteht und ganz erfüllt ist von dem dämlichen Rhythmus — „Siie“ (und das läßt er immer mehr anschwellen) „ist aber auch eine süße Person“ — das zuckt und wirbt, und dann ist er der lebendige Walzer. Und er hat da am Schluß seines Weinlieds ein Abbrechen, ein Umschlagen der Stimme, für das man ihn schlechtweg umarmen möchte. Und während sich die andern in ihre Rollen hineinknieen, zeigt bei ihm ein verfliegendes Lächeln, daß er sich wohl bewußt ist, dem Parkett nur eine Zerstreuung zu bieten, die es anderswo nicht so leicht, so geschmackvoll findet wie bei diesem außerordentlichen Operettenspieler. Peter Panter

Die Nummern 26 und 27 erscheinen als Doppelnummer am 3. Juli.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Bruno Granichstaedten: Kademi, Operette, Text von Karl Lindau.
Hanns Horst Kreisel-Heller: Selbstmörder, Einaktiges Drama. Verlagsanstalt Wolf-Amandi, Berlin.
Henry Koffan und Robert M. Prosl: Die Friedenskonferenz, Dreiaktiger Schwanl.
Josef Snaga: Kanderl, Dreiaktige Operette, Text von Erich Urban und Theo Halton. Berliner Theaterverlag.

Annahmen

Waldemar von Baußnern: Herbert und Hilbe, Komische Oper. Leipzig, Stadtth.
Fritz Friedmann-Frederich: Die weiße Weste, Lustspl. Berlin, Kleines Th.; Frankfurt a. M., Schsplhs.; Königsberg, Stadtth.; München, Kammerspiele. Berliner Theaterverlag.
John Galsworthy: Der Menschenfreund, Tragikomödie. Berlin, Kammerspiele; Frankfurt a. M., Schsplhs.; Neue Wiener Bühne.
Umberto Giordano: Marcella, Dreiaktige Oper. Stuttgart, Hofth.
Hans Müller: Der reizende Adrian, Dreiaktiges Lustspl. Frankfurt a. M., Neues Th.; Wien, Deutsches Volksth.
Felix Salten: Das lockende Licht, Pantomime in vier Bildern, Musik von Wladimir Mehl. Dresden, Hofoper.
Friedrich Weigmann: Der Mariettenmacher, Oper, Text von Georg Kruse. Hamburg, Schillertheater-Oper.
Hans Fritz von Zwehl: Opal, Schspl. Dresden, Hofth.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken
 28. 5. **Stefan Marbus:** Potiphar, Ein Akt; Bathseba, Ein Akt. Zürich, Pfauenth.
 29. 5. **Alfred Schattmann:** Des Teufels Pergament, Oper, Text von Arthur Ostermann. Weimar, Hofth.
 1. 6. **Friedrich Bartels:** Burg Weibertreu, Fünfaktiges Lustspl. München, Residenzth.
 3. 6. **Jakob Schaffner:** Die Heilige, Dreiaktiges Opferspiel. München, Künstlerth.
 5. 6. **Max Bittrich:** Hagenbachs Ende, Fünfaktiges Schspl. Freiburg i. Br., Stadtth.
 7. 6. **Albert Herzog:** Vaterland, Ein Akt. Karlsruhe, Hofth.
Max Kempner-Hochstadt: Die Schatten leben, Drei Einakter. Naumburg, Stadtth.
 8. 6. **Georg Terramare:** Die Mächtigen, Ein Akt. Brünn, Stadtth.
 2. von übersehten Werken
Sem Benelli: Das Mahl der Spötter, Komödie. Wien, Eugen Roberts Ensemble.
 3. in fremden Sprachen
Gabriele d'Annunzio: Pisanello, Vieraktiges Drama. Paris, Chatelet.
Gustave Charpentier: Julien, Oper. Paris, Opéra comique.
Henry de Rothschild: Krösus, Dreiaktiges Schspl. London, Garrick Theatre.

Jubiläen

Das Farmermäddchen: 75, Berlin, Friedrich-Wilhelms-Schsplhs.
Der große Käse: 100, Berlin, Schsplhs.
Der lustige Kasperl: 25, Berlin, Lustsplhs.

Neue Bücher

Martin Buber: Daniel, Gespräche von der Verwirklichung. Leipzig, Inselverlag. 154 S.

Christian von Ehrenfels: Richard Wagner und seine Apostaten. Wien, Hugo Heller & Co. 59 S.

Dramen

John Galsworthy: Justiz, Vieraktiges Drama. Berlin, Bruno Cassirer. 123 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XIX. Dr. Franz Reumann. Der neue Weg XLII 22.

Friedrich Brandt: Die Technik im Königl. Opernhaus. Theater IV 19.

Alfons Fedor Cohn: Das Sozialitätstheater der Autoren. B. B. C. 267.

Helge Kober.

Zeitgeist 22.

Carlos Droste: Wagnerfänger des Auslands. Bühne und Welt XV 17.

Kinematographie

Der Atlantik-Verlag in Berlin hat das Recht erworben, Bernhard Kellermanns Roman 'Der Tunnel' zu verfilmen.

Unterricht

Frau Maria Moissi-Urfus wird im Herbst eine Schauspielschule eröffnen, an der mit andern hervorragenden Lehrkräften auch ihr Gatte Alexander Moissi tätig sein soll.

Zensur

'Schauspiel', ein Stück von Oscar Kokoscha ist der Neuen Wiener Bühne verboten worden.

'Der bequemste Weg', ein vieraktiges Sittenbild aus dem new-yorker Leben von Eugen Walter, dessen deutsche Uraufführung am casseler Residenztheater stattfinden sollte, wurde im letzten Augenblick

aus ordnungs- und sittenpolizeilichen Gründen verboten.

Personalia

Margarete Arndt-Ober bleibt (zum Glück) am berliner Opernhaus.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Rochus Gliese (künstlerischer Beirat) 1913/18.

(Lessingth.): Heinrich Schroth 1913/18.

(Metropolth.): Alfred Schmasow.

(Schsplhs.): Hugo Krauß vom frankfurter Schsplhs.

Charlottenburg (Deutsches Opernh.): Paul Hansen (Tenor) vom kopenhagener Hofth., Paul Rudolf Laubenthal (Tenor).

Dresden (Schsplhs.): Erich Ponto vom düsseldorfer Stadtth.

Nürnberg (Intimes Th.): Ferdinand Classen (Reichersche Hochschule).

Codesfälle

Ludwig Martinelli in Gleichenberg bei Graz. Geboren am 9. August 1833 in Linz. Schauspieler.

Nachrichten

Carl Meinhard und Rudolf Bernauer übernehmen zum Herbst als drittes berliner Theater das Komödienhaus und haben Doktor Ernst Welisch zum Stellvertretenden Direktor für diese Bühne ernannt.

Zum Direktor des eisenacher Stadttheaters wurde der Regisseur Richard Treu vom elberfelder Stadttheater gewählt.

Die Schauburg in Hannover hat Adalbert Brummer, früher Mitglied des hannoverschen Stadttheaters, käuflich erworben.

Die Direktion des Stadttheaters von Bernburg wurde dem bisherigen Leiter des Rheinisch-Westfälischen Volkstheaters Bacmeister übertragen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.

Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

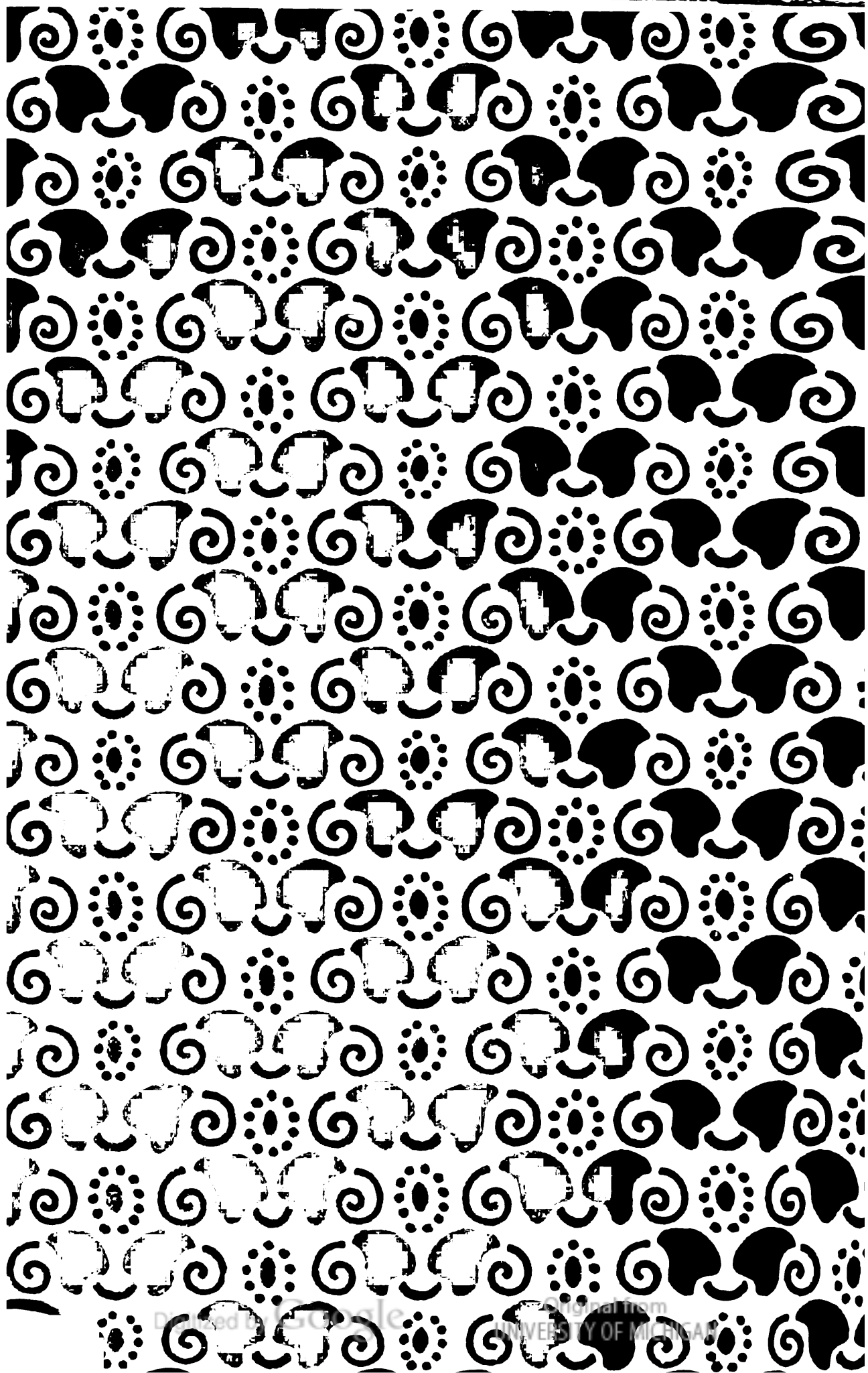
Verlag: der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: Paß & Carls G. m. b. H., Berlin W 57, Kollwitzstraße 66.

Replaced with

NOV 2 2002

Digitized Copy



UNIVE



39

